جامعة بابل
كلية التربية(صفي الدين الحلي)
قسم اللغة العربية

أُسلُوبِيّةَ اللُّغَة

عند

نازك الملائكة

أطروحة تقدم بها

جبار اهليل زغير محمد الزيدي المياحي

إلى مجلس كلية التربية(صفي الدين الحلي)/جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيـــل شهادة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية/اللغة.

بإشـــراف
الأستاذ الدكتـــور
علي ناصر غالب

١٤٣٢هـــ ٢٠١١م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ نَرْفَعُ دَرَجَاتٍ مِّن نَّشَاء وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة يوسف :من الآية:٧٦ .

بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ:(أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة)،قد جرى بإشرافي في قسم اللغة العربية/كلية التربية (صفي الدين الحلي)/جامعة بابل.وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية/اللغة .

المشرف

الاسم:د .علي ناصر غالب

الدرجة العلمية: أستاذ

الإمضاء:

التأريخ:

بناء على التوصيات المتوافرة،أرشح هذه الأطروحة للمناقشة.

رئيس قسم اللغة العربية

الاسم: د .حامد عبد المحسن كاظم

الدرجة العلمية:

الإمضاء:

التأريخ:

بسم الله الرحمن الرحيم

قرار اللجنة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد أننا اطلعنا على الأطروحة الموسومة بـ:

(أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة) التي أعدّها الطالب: جبار اهليل زغير محمد الزيديّ المياحي . وناقشناه في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، وهي جديرة بالقبول بتقدير: (   ) لنيل شهادة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية / اللغة .

الإمضاء:
الاسم: **د. زهير غازي زاهد**
الدرجة العلمية:أستاذ
التاريخ: / /٢٠١١
رئيس اللجنة

الإمضاء:
الاسم: **د. عبد الرحمن مطلك**
الدرجة العلمية: أستاذ
التاريخ: / /٢٠١١
عضواً

الإمضاء:
الاسم: **د. أسعد محمد علي**
الدرجة العلمية: أستاذ
التاريخ: / /٢٠١١
عضواً

الإمضاء:
الاسم: **د. عبد العظيم رهيف**
الدرجة العلمية: أستاذ
التاريخ: / /٢٠١١
عضواً

الإمضاء:
الاسم: **د. سعدون أحمد علي**
الدرجة العلمية: أستاذ مساعد
التاريخ: / /٢٠١١
عضواً

الإمضاء:
الاسم: **د. علي ناصر غالب**
الدرجة العلمية: أستاذ
التاريخ: / /٢٠١١
عضواً ومشرفاً

أصادق على ما جاء بقرار لجنة المناقشة

عميد كلية التربية (صفي الدين الحلي)
الاسم: **د. خضير مهدي الجبوري**
الدرجة العلمية: أستاذ
الإمضاء:
التاريخ: / / ٢٠١١

الإهــــداء

إلى روح **أبي** : دعاءً له بالرحمة كما رباني صغيراً ، وتعب من أجلي كبيراً ، ولم أفِ له!

إلى روح **ابني**: (سيف الدين) ذي الاثني عشر ربيعاً ، وقد اختاره الباري (عَزَّ وَجَلَّ) إلى جواره عند البدء بكتابة هذه الأطروحة. فالحمدُ له إذ أعطى فأخذ .

وإلى عَضُدي :

أُمّي

الشــكر

لله وحده أن يسّر أمري وقيض لي أخوة كراماً أعانوني على إتمام البحث ، ولاسيما:

- الأخ: (إياد كمر كرم) الذي آثر على نفسه كثيراً ، وكان به خصاصة !
- صديق الطفولة و... : (باسم عسل) الذي تعب في طباعة وإخراج هذه الأطروحة .

والتقدير

إلى أهلي ومحبيّ الذين ما بخلوا بدعاءٍ صادق أو قضاء حاجة.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة:

الحمد لله على ما أنعم ، وله الشكر على ما ألهم ، والثناء بما قدم: من عموم نعم ابتدأها ، وسبوغ آلاء أسداها ، وتمام منن أولاها، جم عن الإحصاء عددها ، ونأى عن الجزاء أمدها ، وتفاوت عن الإدراك أبدها ، وندبهم لاستزادتها بالشكر لاتصالها ، واستحمد إلى الخلائق بإجزالها وثنى بالندب إلى أمثالها ، والصلاة والسلام على رسوله المصطفى الأمين (محمد بن عبد الله) وعلى أهل بيته الطاهرين ومن والاه ،وبعد،

فقد تنامت عندي رغبة في دراسة علم اللغة الحديث والتحقق من جذوره في دراسات علماء العربية القدماء ، ليأتي هذا العنوان- بإشارة من أستاذي المشرف- ملبيا هذه الرغبة التي تتسق ومظنة البحث:المبدعة العراقية **نازك الملائكة**(رحمها الله) الذي ارتبط اسمها بحدث هال بعض أهل الأدب رفضا ، وبعضهم طربا! إنه: الشعر الجديد(الشعر الحر) الذي يحرر الشاعر من قيد القافية الواحدة والشطرين ، وقد انطلقت بالجديد من القديم في نتاجها النثري والشعري، يتضح هذا من آرائها اللغوية التي تعلي بها شأن اللسان العربي وسننه حد التقديس.

إن البحث الأسلوبي الحديث يختلف عن البحث البلاغي القديم في أنه لا يدرس المنتج المبدع بمعزل عن صاحبه ، بل يأخذ بالحسبان نفسية المبدع والظروف المحيطة به.

ومثل **نازك الملائكة**- ولاسيما في شعرها- لا يمكن تغافل أثر ما كانت تشعر به في نتاجها ، وهي تعترف صراحة بأنها تعبر بفنها عن نفسها.

لذا بينت الأطروحة أثر بيئتها الاجتماعية ، وعلمها الأكاديمي ، وتأثرها بفلسفة معينة (الفلسفة الوجودية) ، وبغيرها من الشعراء العرب والأجانب.

إن دراسة في إبداع أغلبه شعر لابد وأن تجر الباحث إلى النقد الأدبي أحيانا ، فلا مناص من الخوض فيه. وهذا ما كان في بعض مباحث هذه الأطروحة.

ولأجل دراسة آراء (**نازك الملائكة**) اللغوية التي تناثرت في كتبها (قضايا الشعر المعاصر، الصومعة والشرفة الحمراء ، سايكلوجية الشعر، التجزيئية في المجتمع العربي) ، فضلا عن مقدماتها لدواوينها ، فقد كان العنوان: (أسلوبية اللغة عند **نازك الملائكة**) ؛ ليشملها ونتاجها الشعري أيضا.

وبعد قراءة ممعنة في أدبها ، وجمع المادة التي تشكل ظواهر أسلوبية لدراستها ، تحتم تقسيم الأطروحة على تمهيد وأربعة فصول.

كان التمهيد للتعريف بعنوان الأطروحة: (أسلوبية اللغة مفهوما ونشأة ، وبما أثر في إبداع (**نازك الملائكة**) جريا مع مقتضيات البحث الأسلوبي.

أما الفصل الأول فقد خصص بآرائها في اللغة، وفي لغة الشعر. وقد بحثت فيه: علاقة الشاعر باللغة وبمفرداتها ، ومسؤوليته في استخراج ما أهمل من كنوز اللسان العربي الدفينة وبعث الحياة فيها شرط المحافظة على سننه (المقدسة) برأيها. وكذلك أثر اللغة وقواعدها في الشكل الخارجي للشعر.

وكان الفصل الثاني لدراسة الأنساق اللغوية التي عبرت بها الشاعرة - في شعرها- عن حزنها وقلقها وتشاؤمها، مثل: (نسق الاستفهام، نسق النداء، نسق الأمر، نسق التمني، ونسق التكرار). وقبلها البحث عن سبب يأسها وتشاؤمها.

وسمي الفصل الثالث بـ: العدول في شعر(**نازك الملائكة**). وقد ضمن توطئة للتعريف بمصطلح (العدول)، ثم بيان ما شكل ظواهر أسلوبية من مباحث الحذف والذكر والتقديم والتأخير التي يفيد منها المبدع في تنبيه المتلقي وخدمة نظامه الموسيقي الشعري.

ودرست في الفصل الرابع:الوحدة اللغوية المفردة في شعرها، وقد بينت أهميتها في البحث الأسلوبي، وما برز منها ظواهر أسلوبية تستأهل الدرس.

إن الأمانة العلمية تحتم على الباحث أن يذكر كبير الفائدة من بحث الدكتور أحمد مطلوب: لغة **نازك الملائكة**، وأغلب ما كتب عنها، كما مبين في هوامش الأطروحة وثبت المصادر والمراجع.

ولا يسعني- هنا - إلا أن أقدم كبير احترامي واعتزازي بأساتذتي الفضلاء في قسم اللغة العربية/كلية التربية (صفي الدين

الحلي) ولاسيما أستاذي المشرف: الأستاذ الدكتور(علي ناصر غالب) الذي أعطاني الكثير من وقته ومد لي يد العون والتشجيع. فجزاهم الله عني خير جزاء المحسنين.

وأخيرا أقول:إن ما في هذا العمل من حسن فمن الله (ﷻ)، وما به من سوء فمن نفسي. وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نبينا طه الأمين وأهل بيته الطاهرين.

الباحث

التمهيد:

أسلوبية اللغة

(المفهوم والنشأة)

توطئــة:

يُعــدّ العنــوان العتَبــة الأولــى ، والمهمــة ، التــي يواجههــا القــارئ ، فقــد تقــوده إلــى المؤلــفّ مــن حيــث لا يشــعر ، وقــد تقــف حــائلاً بينهمــا ، وهــذان الأمــران متوقفــان علــى إيحائــه بمــا يضــمه مــن أخبــار تــلاؤم مــا هــو آخــذ فيــه [1] ، وعلــى مطابقتــه دون غمــوض فكرة أو مفهوماً [2].

ولمــا عــدّ العنــوان كالاســم للشــيء ، بــه يُعــرف ، وبفضــله يُتــداول، ولا يمكــن التغاضــي عنــه لــئلا تتكــون حالــة إبهــام والتبــاس تقلــل مــن كفاءتــه فــي الاســتجابة لفعاليــة القــراءة [3] ، وإن حقــول المعرفــة اللغويــة زخــرت بكثيــر مــن المصــطلحات والمقــولات التــي تلاقحــت فيهــا أصــالة مــا تنبــه إليــه علماؤنــا الأوائــل مــع البحــوث اللغويــة الحديثــة ، كــان (التمهيــد) للتعريــف بعنــوان الأطروحــة المكــون مــن التشــكيل المتضــايف (أســلوبية اللغــة) وبالمبدعــة العراقيــة: (**نــازك الملائكــة**) تطبيقــاً لمقتضــيات البحــث الأســلوبي الذي يأخذ بالحسبان ما يحيط بالمنتِج وبالمُنتَج.

ولا شــك فــي أن طائفــة مــن النقــاد والمتخصصــين قــد اتفقــت وتعارفــت عليــه ، إلا أنــه قــد يكــون موضــع لــبسٍ لبعضــهم . ويتحمــل الــوزر بعــضٌ ممّــن أسســوا أو نظــروا للمــنهج الأســلوبي فــي البحــث ، إذ يفهــم مــن كلامهــم أنــه يُعنــى بالتحليــل الأدبــي لا اللغــوي ، وكــان مــن نتيجــة هــذا اللــبس أن كثــرت الرســائل والأطــاريح التــي تبحــث فــي المجــالات الأدبيــة مُعَّــلمة بعنــوان : (دراســة أســلوبية) ، علــى حســاب ما يفترض أن تحمل رسائل وأطاريح لغوية هذا العنوان أيضاً.

لــذا ســنتعرف علــى مــا يــدل عليــه عنــوان الأطروحــة: (أســلوبية اللغــة) انطلاقــاً مــن تراثنــا اللغــوي الغزيــر ، ومتــوقفين عنــد مَــن ادّعــوا

---

(١) ينظر: جوهر الكنز :٢٣٧.

(٢) ينظر: الأسس اللغوية لعلوم المصطلح: ١٢.

(٣) ينظر: شعرية الحجب في خطاب الجسد: ١٦.

أنهم مؤسسون لعلم الأسلوب ومنهج الأسلوبية في البحث . ولن يكون شرحاً مسهباً ؛ لأننا لسنا في مرحلة التنظير له ، وإنما لبيان ما غُمض منه.

الأسلوبية :

لعل من نافلة القول : إنَّ الأسلوب (Style) هو الجذر لمصطلح: (الأسلوبية) (Stylique). ومدلوله علماني ذاتي ، نسبي . أما اللاحقة (ique) فقد أعطته بُعداً علمانياً عقلياً ، ومن ثم موضوعياً [1] ، هذا على لغة المحدثين. أما على لغة القدماء فإنَّ (الأسلوبية) مصدر صناعي من: (الأسلوب) كما نقول: (الاشتراكية ، والإنسانية ، والشفافية ...) من: (الاشتراك ، والإنسان ، والشفاف ...).

واختلف الدارسون المحدثون في تاريخ ظهور مصطلح: (الأسلوب) ، فمنهم من ينقل أنه ظهر في القواميس التاريخية للغة الفرنسية بداية القرن الخامس عشر الميلادي [2] ، ومنهم مَن عدَّ القرن التاسع عشر الميلادي ، وبالتحديد عام (١٨٧٢)م تأريخاً لظهوره [3].

أمّا في النقد الألماني فقد ظهر أوائل القرن التاسع عشر الميلادي في معجم (Grimm). وفي اللغة الانكليزية عام (١٨٤٦)م[4].

---

(١) ينظر: الأسلوبية والأسلوب : ٣٤.

(٢) ينظر: مقال الأسلوبية علم وتاريخ : (سبيتزر مانويل) ، ترجمة د. سليمان العطار ، مجلة فصول : م ١ ، ع :٢، ١٩٨١.

(٣) ينظر: علم الأسلوب: ٩٧.

(٤) ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها.

ويقترن (علم الأسلوب) منهجاً تحليلياً بـ(الفرنسي): شارلز بالي (CharlesBally) (١٨٦٥-١٩٤٧) م ، الذي وضع أصوله وأسس قواعده النهائية [١] .

هذا الذي ذُكر ، هو خلاصة ما يجده قارئ كتب الأسلوبية ويرجحه مؤلفوها ويتبنونه . وهم يذكرون- أيضاً- أنّ المصطلح (الأسلوب) له حظٌّ في كتب علماء العربية القدماء ولاسيما كتب الإعجاز القرآني ، وأنّ (ابن قتيبة ٢٧٦هـ) هو أول من ذكره [٢]، مستندين على قوله: ((وإنما يَعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهبَ العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات...)) [٣].

وفاتهم أن (ابن قتيبة) قد سُبق في هذا ، فالخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٥هـ) ذكر هذا المصطلح ، وذلك في أثناء قوله: ((الفاكهة قد اختِلف فيها، فقال بعض العلماء: كل شيء قد سمي في القرآن من الثمار ، نحو: العنب ، والرمان فإنّا لا نسميه فاكهة ... وقال آخرون: كلُّ الثمار فاكهة، وإنما كرّر في القرآن فقال عزّ وجل: ﴿فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ﴾ الرحمن:٦٨ ؛ لتفضيل النخل والرمان على سائر الفواكه، وذلك **أسلوب** اللغة العربية ، كما قال تعالى: ﴿وَإِذْ أَخَذْنَا مِنَ النَّبِيِّينَ مِيثَاقَهُمْ وَمِنكَ وَمِن نُّوحٍ وَإِبْرَاهِيمَ وَمُوسَى وَعِيسَى ابْنِ مَرْيَمَ﴾ الأحزاب:٧ ، وكرر هؤلاء للتفضيل على النبيين)) [٤].

---

(١) ينظر: الأسلوبية والأسلوب : ٢٠ ، والقاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان: ١٦٧.

(٢) ينظر: البلاغة والأسلوبية :١٣-١٤.

(٣) تأويل مشكل القرآن: ٧٤.

(٤) كتاب العين: (باب الهاء والكاف والفاء معهما) : (فكه):٣٨١/٣.

وقال (سيبويه ١٨٠هـ): هو على مثال : (أفعول)(١) ، وابن السراج (٣١٦هـ): إنّ همزته زائدة (٢)

ولم يكتف اللغويون العرب القدماء بذكره ، بل كانوا على وعي بمدلوله الاصطلاحي ، سواءٌ أكان ذلك عند موازنتهم أسلوب القرآن الكريم بغيره من أساليب القول عند العرب لبيان إعجازه. إذ يقصدون به: ((الضرب من النظم والطريقة فيه))(٣)، أم في معجماتهم ، يبدو ذلك واضحاً عند (ابن دريد ٣٢١هـ) في تعريفه للأسلوب ، يقول: ((والأسلوب: الطريق ، والجمع : أساليب ، ويقال: أخذ فلان في أساليب من القول ، أي فنون منه))(٤) ، وعرّفه (ابن خلدون ٨٠٨هـ) بأنه: المنوال(*) الذي تنسج عليه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه(٥)، ويفهم من (القالب) -هنا- : إنه ليس النحو ولا البلاغة ((وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كليةً باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، ويصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال ، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان ، فيرصها فيه رصّاً كما يفعل البناء أو النساج في المنوال))(٦) .

ولا شكَّ في أن الصورة الذهنية لا تكتسب إلا بطول النظر في أساليب العرب، وبذا يكون الأسلوب في النفس قبل أن يتحرك به اللسان ؛ لأن ((المعاني الجارية في الخواطر لغة ساكتة ،

---

(١) ينظر: الكتاب: ٢٤٥/٤.

(٢) ينظر: الأصول في النحو: ١٨٨/٣.

(٣) دلائل الإعجاز:تح: محمود أحمد شاكر:٤٦٩ ، وينظر: إعجاز القرآن للباقلاني بهامش كتاب الاتقان للسيوطي:٢٤/١-٢٥.

(٤) جمهرة اللغة: باب (الباء والسين مع باقي الحروف في الثلاثي الصحيح): (سلب): ٣٥٩/١.

(*) المنوال: الخشبة التي يلف عليها الحائك الثوب : لسان العرب : (حفف): ٤٩/٩.

(٥) ينظر: مقدمة ابن خلدون: ٥٨١.

(٦) مدخل إلى علم الأسلوب: ٢٤.

والكلام الجاري في اللسان فكرة ناطقة))[١] ، ولهذا نجد فرقاً بين نظم وآخر ، أو أسلوب وآخر اعتماداً على قدرة منشئه في الإفادة من معجمه الخاص به ، لتكون له في التعبير طريقة يختلف بها عن غيره ، وينماز . وكل أسلوب يختص به صاحبه ليبين طريقة تفكيره ونظرته إلى الأشياء وتفسيره لها [٢] ، ((وحسبنا أن ننظر في الكلمة نفسها كيف جاءت لندرك صدق ذلك بالنسبة للأسلوب وارتباطه من حيث أخذت كلمة (السلب) معنى الأخذ والانتزاع ، وارتبطت بمفهوم العطاء المادي والمعنوي))[٣] فضلاً عن أن البحث الأسلوبي يُعنى ببحث علاقة التفكير بالتعبير ، ويبرز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين الرغبة في القول وما يستطيع قوله [٤] .

وقريباً من هذا عرّفه (بيرو جيرو) بأنه: ((طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة))[٥] ، وشبهه (بوفون) بالإنسان نفسه [٦] [٦] .

هذا من ناحية اتصال الأسلوب بصاحبه ، أما من ناحية التراكيب التي تكوّن أسلوب فنان ما ، فإنه ((ذلك الإبراز الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية))[٧] ، أو ((هو الاستخدام اللساني الفردي بالتعارض مع الاستخدام الجماعي)) [٨].

---

(١) دلالة التراكيب:١٩.

(٢) ينظر: الأسلوب : ١٣٤.

(٣) في فلسفة النقد: ٢.

(٤) ينظر: الوجه والقفا: ٩٣.

(٥) الأسلوب والأسلوبية: بيرجيرو: ٦.

(٦) ينظر: مدخل إلى علم الأسلوب: ١٤.

(٧) معايير تحليل الأسلوب: ١٩.

(٨) القاموس الموسوعي الجديد : ١٦٨.

والواقع إن (الأسلوب) هو (النظم) الذي نظّر له (عبد القاهر الجرجاني ٤٧١هـ)[١]، ومن ثم فإنه يحتاج إلى ((الثقافة والحذق ... لأنها لجام الألفاظ وزمام المعاني ، وبه تنتظم أجزاء الكلام ، ويلتئم بعضه ببعضه فتقوم له صورة في النفس يتشكل بها البيان))[٢].

ومع أن هذا المصطلح كان له حضور في كتب القدماء إلا أن استعماله كثر في كتب المحدثين، وفي الاستعمال اليومي، وغالباً ما نسمعه، أو نستعمله ، مقروناً بنعوت مختلفة ، مثل: (أسلوب رائع ، أسلوب ضعيف...).

أما مصطلح (الأسلوبية) فقد عرفنا أنه مصدر صناعي من (الأسلوب) ، ولا فرق بين قولنا: علم الأسلوب ، أو: الأسلوبية ، ليشيع منهجاً نقدياً تحتفي به كتب اللغة والأدب والنقد الحديثة ، وهي ((علم وصفي يُعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي))[٣] معتمداً على فكرة العدول بشكل كبير، وعلى الوصف أحياناً.

ويرى بعض الدارسين أنها ليست عملية تفسير فحسب، وليست منهجاً يأتينا بما لا نتوقع ، وإنّما هي نظرة جمالية من خلال الصياغة التي أصبحت جزءاً من العملية النقدية ، وبوسع النقد أن يصل إلى كيفية هذه الصياغة بالمعاونات الأسلوبية في تفكيك الظاهرة اللغوية[٤].

---

(١) ينظر: دلائل الإعجاز: ٦٣- ٨٢.

(٢) بيان إعجاز القرآن: للخطابي، في ضمن كتاب ثلاث رسائل: ٣٣.

(٣) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية: ٣٠.

(٤) ينظر: البلاغة والأسلوبية: ٢٧٠.

وتعنى الأسلوبية - كذلك - بالخصائص السايكولوجية التي يختلف بها فنان عن آخر ، أو يتمتع بها، والتي تؤثر في الشاعر والكاتب ليعبر عمّا يريد بأسلوب قد ينفرد فيه [١] .

كما أنها تُعنى بالحوار بين القارئ والمنشئ من خلال نص معين ، مستفيدة من معطيات اللسانيات وعلم اللغة [٢] .

ولأن علم اللغة الحديث فرّق بين قطبي الثنائية اللغوية: (اللغة والكلام) ، إذ اللغة: نظام من إشارات تعبر عن أفكار[٣] ، والكلام: الجانب التنفيذي لذلك النظام[٤]، فإن الدراسة الأسلوبية تعنى بالكلام والممارسة الفعلية للغة ؛ لأنه يمثل الاستعمال الفردي الذي هو مجالها، وهي تبحث في اللغة بما تعكسه من انفعالات وعواطف ومشاعر ، وليس بما فيها من أفكار وموضوعات ، وموضوعها اللغة كأداة للتعبير والفعل[٥].

يتضح لنا مما تقدّم أن (الأسلوب) غير اللغة أو التعبير بل هو شكله ؛ لأن الأسلوب طريقة للتعبير عن الفكر باللغة، وإنَّ (الأسلوبية) دراسة لهذا التعبير.

الأسلوبية والبلاغة:

شغل هذا الموضوع مكاناً واسعاً في الدرس اللغوي الحديث ليترشح منه اتجاهان متضادان ، يذهب أحدهما إلى أنَّ الأسلوبية هي الوريث الشرعي للبلاغة ((وهي تتخلّق منهجياً من أبوّة علم

---

(١) ينظر: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك: ١٥٥.

(٢) ينظر: دليل الدراسات الأسلوبية: ٧.

(٣) ينظر: علم اللغة العام: ٣٤.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٣٢.

(٥) ينظر: علم الأسلوب: ٣٦.

اللغة وأمومة البلاغة))[1] ، إذ اتجه كل منهما إلى الخطاب الفني دون الخطاب العادي ، متخذتيْن من الأنماط أو الأنساق التعبيرية مجالاً للبحث ، ومناطاً للاهتمام ، على الرغم من أن البلاغة قد تغاضت عن جوانب مهمة في الأداء الفني التي تحيط بالمنشئ ، وتفرض عليه قيوداً يظهر أثرها جلياً في المنتج كالجوانب الاجتماعية والنفسية - بخلاف الأسلوبية - ، ذلك لأن البلاغيين قعّدوا الجمال البلاغي ، وقاسوا العمل الإبداعي بمعايير ثابتة تصلح لكل زمان ومكان ، متناسين الفرق بين كتاب أحكمت آياته منزّل من لدن عليم حكيم وبين فن مبدعه الإنسان يحتمل الحسن والقبح كما يحتمل النقص[2].

ومع هذا فإن مفهوم الأسلوب لم يكن غائباً عن التحليل البلاغي، إذ إنَّ التمييز بين الأسلوب البسيط والمعقد ، أو الرديء والراقي هدف من أهداف البحث البلاغي[3].

أما الآخر فيعتقد أن الأسلوبية التي تمتص من عظام أمها (البلاغة) ، وألاّ تزدهر إلا بمقدار ذبولها هي من مقولات أصحاب اللغات الأخرى في ضوء معرفتهم للغاتهم وبلاغتهم وتراثهم ، أما في ضوء معرفتنا للغتنا العربية وبلاغتنا وتراثنا الأدبي فليس فيها شيء من الصحة ، وإنَّ الذين يتابعون غيرهم في أن الأسلوبية وريث للبلاغة وبديل عنها لم يلحظوا الفرق في اللغات والإرث الأدبي الذي يختلف- لا محالة- بين الأمم [4] ، وأنها - الأسلوبية- لم تستطع أن تنهض بالتحليل لتحولها إلى

---

(١) حول علمية الأسلوب وأسلوبية التقبل: حاتم الصكر ، مجلة آفاق عربية ، ع١٠ ، السنة: ١٦ ، بغداد ، ١٩٩١م :٧٣.

(٢) ينظر: البلاغة والأسلوبية: ١٩٠-١٩١.

(٣) ينظر: القاموس الموسوعي الجديد: ١٦٦.

(٤) ينظر: دلالة التراكيب: ١٩.

إحصائيات ، وإهمالها جوهر الأدب ، ومن ثم أبعدت الناقد عن مهمته في بيان قيمة النص وتفسيره [1].

والراجح: إن اللغة ما دامت كائناً حياً ينمو ويكبر ، والعربية ليست بدعاً من اللغات ، فليس يضيرها أن تواكب دراسات وبحوث علم اللغة الحديث بمختلف مناهجه ، خاصة وإنَّ (الأسلوب) لم يكن غائباً عن وعي علماء العربية القدماء وبمفهومه الدقيق ، وليس يضيرها أن تكون الأسلوبية وريثاً للبلاغة أم لا ، ولا داعي للخوف ، لا على العربية التي تكفّل حفظها البارئ عز وجل بالقرآن الكريم ، يقول سبحانه: ﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ﴾ الحجر: ٩ ، ولا على عمل الناقد ؛ لأن الأسلوبية لم تشترط الإحصاء البياني ، ولا المعادلات الرياضية ، ومن ثم فمن الممكن أن نزاوج بينهما لتتماشى بحوث العربية مع ما تمليه عليها الحداثة شرط عدم المساس بخلودها وإعجازها الذي اكتسبته من الذكر الحكيم.

---

(١) ينظر: الأسلوبية إلى أين د. أحمد مطلوب ، بحث في مجلة المجمع العلمي: ج٣ ، مج٣٩ ١٤٠٩هـ=١٩٨٨م :٢٨٤.

اسلوبية اللغة:

لعل في هذا العنوان إثارةً نتيجة اقتصار البحث الأسلوبي عندنا على الدراسات الأدبية -إلا ما ندر- وما كثرة الرسائل والأطاريح في هذا المجال إلا دليل على هذا القول .

والحق أنَّ البحث الاسلوبي في الدرس اللغوي الحديث - بعد أن عرفنا جذوره في إرثنا اللغوي الثر- بدأ أول ما بدأ على يد مبدعه (بالي) - تلميذ سوسير- بدراسة اللغة وجعله فرعاً من فروع اللغويات ؛ لأن اللغة مهيمنة على تفكيره ، إذ يراها وظيفة حياتية ونظاماً اجتماعياً ملؤه العلاقات الإنسانية[1] والباحث الاسلوبي في نظره دارس لغوي محض يدرس مفردات اللغة من حيث دلالتها [2] .

وحتى الذين جاءوا بعده ، فإنهم ينطلقون من اللغة في بيان مفهومهم للأسلوبية يقول (سبيتزر مانويل): إن الأسلوبية ((طريقة نوعية لدراسة لغة الكلام عند الفرد ... جنباً إلى جنب مع أفكار هذا الفرد))[3] ، وحدّد (فريمان) الحقل الذي تتحرك فيه الأسلوبية بثلاث أنماط: **الأول:** الأسلوب باعتباره انحرافاً عن القاعدة ، **والثاني:** باعتباره تكراراً لأنماط لغوية معينة ، **والأخير:** باعتباره استغلالاً للإمكانيات اللغوية[4]. وبيّن آخرون أن (الأسلوبية) ((بالمعنى الدقيق تبدأ من التحليل اللفظي الدقيق))[5].

إنَّ الاسلوبية تمت بأوثق الاسباب إلى البحث في أنماط التنويعات اللغوية العامة ، وتعتمدها منطلقاً في عملها ، وإن مميزات الاسلوب لا يمكن التقاطها إلا على المستوى اللغوي ،

---

(١) ينظر الأسلوب والأسلوبية (بيرو جيرو): ٣٥ ، و: نظرية الأدب: ١٨٣.

(٢) ينظر: مدخل إلى علم الاسلوب : ٣٢.

(٣) الاسلوبية علم وتاريخ: ١٣٣.

(٤) ينظر: البلاغة والاسلوبية: ١٤٧.

(٥) الاسلوب والاسلوبية: (كراهام هاف) : ٧٣.

ومن ثم فلا يمكن ((الإقرار بأي قيمة جمالية للأثر الأدبي ما لم نشرح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولاتها بملحوظ دوالها ، ثم أنه لا أسلوبية بدون غوص في أبعاد الظاهرة اللغوية في حدّ ذاتها))[١] .

لذا فإنَّ مصطلح (أسلوبية اللغة) له قوة حضور يستمدها من (بالي) وممن جاء بعده ، ويعني: ((تحليل مجموع السمات المتغيرة والمدوّنة التي تجمع هذه السمات ، والتي تتعارض مع السمات الإجبارية للشرعة)) [٢] أي: تحليل الأنماط اللغوية التي قد تتغير تراكيبها أو تتوالد ، وكذا (النص) أو العمل (المدونة) الذي يجمع هذه الأنماط موازنة بقواعد اللغة الثابتة.

وثمة فرق بين الاسلوبية اللغوية وبين الاسلوبية الأدبية ، مهم ، ذلك أن الأولى تقترب من الوصف وتقوم على الاختيار ، أما الثانية فتقوم على الانزياح أو الانتهاك ؛ لأن الاسلوب الأدبي مصمم على أساس الفرادة التي يكتسبها المنشئ من خلال عمله والتي تتعارض مع معايير اللغة [٣] .

إن اللغة ((بنية تدرجية ... تتوزع إلى عناصر من مستويات مختلفة ، وعلم اللغة ... يميز بين هذه المستويات: الصوتي والصرفي والمعجمي والتركيبي ، وما فوق التعبيري))[٤].

ولما كانت الأسلوبية فرعاً من فروع علم اللغة الحديث الذي يعنى بتفكيك البنية اللغوية ليصف مكوناتها ، والنظام الذي ينساق له مستعملوها [٥] ، كان لابد لدارس الخواص الأسلوبية للغة ما

---

(١) الاسلوبية والاسلوب: ١٢٢.

(٢) القاموس الموسوعي الجديد: ١٦٧.

(٣) ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٤) تحليل النص الشعري: ٥٠.

(٥) ينظر: النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك: ١٦١.

أن يستند على نصوص وخطابات واقعية تبرزها [1] . أي أن اللغة تعبر ، والاسلوبية تحدّد ما كان بارزاً باختلاف المستويات اللغوية .

لذا أخذت الأطروحة أعمال الشاعرة العراقية: (**نازك الملائكة**)، التي تمثل في الأدبية العربية: الوعي المزدوج (الشعري والنقدي)[2]، ميداناً لها ، وبالتحديد ما يستحق أن يدرس متسماً بالبروز على وفق معطيات ومعاونات البحث الأسلوبي .

([1]) ينظر القاموس الموسوعي الجديد: ١٦٩.

([2]) ينظر: نازك الملائكة في الوعي المزدوج: د. مالك المطلبي ، في ضمن مجلة الأقلام ، العدد ١-٢ ، ك٢ – شباط ، ١٩٩٢ ، ٣١.

نازك الملائكة: الحياة والإبداع :

ولدت **(نازك الملائكة)** في بغداد يوم الأربعاء ٣٠ / ذي الحجة/ ١٤٣٠ هـ المصادف لـ: ٢٣/آب/١٩٢٣م في محلة (العاقولية) بجانب الرصافة ، ثم انتقلت العائلة إلى (الكرادة الشرقية) شارع (أبوقلام) عام (١٩٣٠م).

أبوها: (جواد صادق جعفر الكاظمي) مدرس للعربية ومؤلف موسوعة: (دائرة معارف الناس) التي تقع في عشرين مجلداً ، كان ينظم الشعر ، ولكنه يرفض أن يسمي نفسه شاعراً ؛ لأن الموهبة الشعرية تنقصه بحسب اعتقاده.

وأمها: (سليمة عبد الرزاق) كانت تنظم الشعر أيضاً . وتنشر في المجلات العراقية باسم: (أم نزار الملائكة).

و**(الملائكة)** لقب أطلقه على هذه العائلة بعض الجيران للهدوء الذي كان يسود البيت والأفراد ، ثم انتشر وشاع وحملته الأجيال.

و**(نازك)** هي العقب الأول لوالديها ، ولها من الأخوة أربع بنات وولدان.

وقد تدرجت في دراستها حتى تخرجت من دار المعلمين العالية/ فرع اللغة العربية عام (١٩٤٤ م) ، وكان أشرف على بحث تخرجها (مدارس النحو) د. مصطفى جواد - رحمه الله- ثم سافرت إلى (أمريكا) وحصلت على شهادة (الماجستير) في الأدب المقارن عام (١٩٥٦ م) .

بدأت نظم الشعر في سن مبكرة . وأول قصيدة لها بعد النضج الشعري هي: (الموت والإنسان) يوم كانت طالبة في دار المعلمين العالية حتى صدور ديوانها الأول (عاشقة الليل) . وتعد

رائدة الشعر الحر بقصيدتها (الكوليرا) التي نظمتها عام (١٩٤٧م) يوم فتك هذا المرض بأجساد المصريين.

عُينت في كلية التربية / جامعة بغداد عام (١٩٥٧م) واقترنت بزميلها في قسم اللغة العربية: د. عبد الهادي محبوبه الذي سافرت معه إلى البصرة عام (١٩٦٤م) لتأسيس جامعتها ، فأصبح رئيساً لها ، وانتخبت هي رئيسة لقسم اللغة العربية في كلية الآداب ، ثم انتقلا إلى جامعة الكويت عام (١٩٦٩م) .

وبعد مرضها عادت إلى العراق عام (١٩٨٧م) ، ثم سافرت إلى (الأردن) للعلاج ومنه إلى (مصر) حيث استقرت في (القاهرة) مؤثرة العزلة على ضجيج الحياة ولاسيما بعد وفاة زوجها عام (٢٠٠١م) الذي رزقت منه ولدها الوحيد: (د. براق).

وكما جاءت إلى الدنيا يوم الأربعاء ، فقد رحلت عنها يوم الأربعاء – أيضاً- في (٥ / جمادي الآخرة / ١٤٢٨هـ) ، المصادف لـ (٢٠ / حزيران / ٢٠٠٧م) ، ودفنت في مقبرة العائلة بالقاهرة [١] .

---

(١) ينظر: شعراء العراق في القرن العشرين: ٢٩٦-٣٠١ ، نازك الملائكة (الشعر والنظرية) : ٤٧-٥٦، نازك الملائكة (حياة وشعر وأفكار) : ٧-٢٢ ، نازك الملائكة في المراجع العربية والمعربة : ١٠-٢٠ ، نازك الملائكة في رحاب الله: جريدة البيان ، العدد (٩٠٩) السنة الخامسة ، السبت ٨ / جمادي الثاني / ١٤٢٨ هـ - ٢٣ / حزيران / ٢٠٠٧ ص ٨ .

أبرز آثارها الشعرية والنقدية:

أ. **الشعرية:**

١. مأساة الحياة (١٩٤٥ م).
٢. عاشقة الليل (١٩٤٧ م).
٣. شظايا ورماد (١٩٤٩ م).
٤. قرارة الموجة (١٩٥٧ م).
٥. شجرة القمر (١٩٦٧ م).
٦. للصلاة والثورة (١٩٧٥ م).
٧. يغير ألوانه البحر (١٩٧٦ م).
٨. الوردة الحمراء (١٩٨٣ م).

ب. **النقدية:**

١. قضايا الشعر المعاصر (١٩٦٢ م).
٢. التجزيئية في المجتمع العربي (١٩٧٤ م).
٣. الصومعة والشرفة الحمراء (دراسة نقدية في شعرعلي محمود طه) (١٩٧٩م).
٤. سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى (١٩٧٩ م).

ما أثر في إبداع نازك الملائكة:

الفن نشاط إنساني يرتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة صاحبه -الفنان- الاجتماعية والفكرية وكل ما يحيط به من إرهاصات الحياة.

و(**الملائكية**) ليست بدعاً من غيرها ، فقد أثَّر محيطها العائلي الثقافة ، والمسكن ، وما شهدته من أحداث العصر في نفسيتها ليبدوا واضحاً على فنها الشعري والنثري ، ذلك لأن عقل المبدع أشبه بنظام شمسي تنجذب إلى مساره العناصر كلها: اللغة، العقدة ، الدوافع[١] . ولا عجب أن تكون بين الحياة والفن صلة ، ما دام الحي هو مصدر الفن ، بل العجب أن يُنكر وجود هذه الصلة ولا يمكن عزله عن هذه التأثيرات المباشرة [٢].

إنَّ الربط بين الفن والحياة يأخذ به البحث الأسلوبي ؛ لأن التأثيرات الوجدانية للظواهر اللغوية هي مادة علم الاسلوب[٣] ، بخلاف الدرس البنيوي- مثلاً- الذي يفصل النص عن مبدعه ، وعن سياقه الاجتماعي والتاريخي [٤] .

لذا سنبين ما أثر في إبداع (**نازك**) جرياً مع منهج الاسلوبية في البحث.

---

(١) ينظر: اتجاهات البحث الاسلوبي: ٦٩.

(٢) يُنظر: الأسس النفسية للإبداع: ٢٩ ، نظرية الأدب: ١٨٠.

(٣) يُنظر: مدخل إلى علم الاسلوب: ٤٥، القاموس الموسوعي الجديد: ١٦٨.

(٤) يُنظر: النص الغائب: ١٥.

أولاً: الجو الأسري: (المسكن والثقافة)

يشكل المسكن عنصراً مهماً في تكوين شخصية الفرد ، فكلما كان مريحاً ساعد على تكوين شخصية متفائلة طموحة ... والعكس صحيح [1] . والظاهر أن قِدَم بيت **(الملائكة)** الضخم قد أثر سلباً في **(نازك)** بما فيه من جدران عالية تشعر بها فاصلاً عن الآخرين ، وظلمة موحشة تبعث في نفسها الخوف واليأس ، تقول: ((**كان القِدم يخلق حول البيت جواً من الرهبة الغامضة والعظمة الصامتة التي تركت في حياتنا حتى اليوم آثاراً شديدة العمق ، وكانت أبرز صفات هذا المنزل إنَّ أماسيه موحشة مظلمة ، فما تكاد الظهيرة تنصرم حتى تلقي الجدران العالية ظلالاً دكناء معتمة ، وتروح نوافذ الغرف والسراديب والأقباء والأواوين تقذف ظلاماً مخيفاً ، وتسود المنزل وحشة وكآبة ، ولم نكن نستطيع تجنب الاحساس بها**)) [2] . فهي ترسم صورة لم تحببها ولم تستطع نسيانها ، لتؤثر في نتاجها الشعري أولاً ، ثم النثري ، حيث كثرت التساؤلات وألفاظ الموت والفناء والضباب والخوف واليأس .

أما ثقافة الأسرة فقد أثرت ايجابياً في نفسها بخلاف البيت المخيف ، إذ إنها نشأت في عائلة معروفة بالحضارة والعلم والفن أضفت على شخصيتها حب العلم والأدب ، تقول: ((**كانت والدتي في سنوات الشعرية المبكرة تنظم الشعر وتنشره في المجلات والصحف العراقية باسم السيدة (أم نزار الملائكة) وهو اسمها الأدبي الذي عُرفت به ، أما أبي فكان مدرس النحو في الثانويات العراقية ، وكانت له دراسة واسعة في النحو واللغة والأدب ... وله قصائد كثيرة**)) [3] .

([1]) ينظر: مدخل إلى علم النفس: ٣٨١.

([2]) رباعيات الخيام (المقدمة): ب-ج ، نقلاً عن: كتاب تذكاري: ٦٠٣.

([3]) نقلاً عن (نازك الملائكة ، حياة وشعر وأفكار): ١١١.

وقد شجعها والداها على نظم الشعر ، يقول خالها: د. جميل الملائكة: ((وكان من بعض وسائل اللهو عند بعض أفراد الأسرة آنذاك نظمُ القصائد المشتركة فيكمل بعضهم شعر بعض إلى أن تكتمل قصائد تعد للنشر ، أو المطاردات الشعرية التي يلزم لها حفظ الكثير من الشعر ، وهذا مما كانت (**نازك**) تأنس به كثيراً ، وكان في كل ذلك مدعاة إلى المزيد من تعلق (**نازك**) بالشعر والأدب اللذين رسما لها طريق حياتها من بعد ذلك ، فتيسر لها الإبداع في الشعر ، وبات في حوزتها موازين النقد الرصين))(١) ، فضلاً عن أن الجو الثقافي للأسرة قد منح (**نازك الملائكة**) ذهناً وقاداً وذاكرة خارقة وخيالاً عميقاً ولساناً فصيحاً ، تقول هذا شقيقتها: (إحسان الملائكة) (٢) .

ثانياً: الإلحاد والإيمان:

تعترف (**نازك الملائكة**) صراحة بإلحادها ما بين عام(١٩٤٨م) وبين عام(١٩٥٥م)(٣)، ليقودها هذا - فضلاً عن آثار البيت المخيف- إلى مزاج سوداوي ملؤه التشكك والحيرة والقلق والحزن وعدم الاطمئنان والاكتئاب والتشاؤم ، على وفق نظرية (الأمزجة) لـ (أبقراط) (٤) ، تقول: ((**بقيت أرفض مسألة فناء الإنسان أشد الرفض ، وأجد لها في نفسي حر السكاكين ، فأتعذب بفكرة الدود الذي سيأكلنا ... وهذه الفكرة بما فيها من رعب وحزن قد هدّمت نفسيتي تهديماً**)) (٥) ، ولعل ما تركه البيت الموحش في نفسيتها حيث الوحدة والانعزال والظلام

---

(١) شهادة بحق نازك الملائكة ، د. جميل الملائكة ، في الكتاب الذهبي:١١٨.

(٢) ينظر: نازك الملائكة في تصور شقيقتها: إحسان الملائكة ، في الكتاب السابق:١١٥.

(٣) من رسالتها إلى الدكتور سالم الحمداني في ١٩٧٨/١/١، نقلاً عن (منطلقات نازك النقدية) د. عبد الرضا علي ، في ضمن مجلة القلم الأدبي ع ٣ ، ٢٠٠٧م ، ص٧.

(٤) ينظر: مدخل إل علم النفس: ٣٨٣-٣٨٤.

(٥) من رسالتها إلى الدكتور سالم الحمداني المتقدم ذكرها ، مجلة القلم الأدبي: ٨.

والأقبية ، جعلها تتخيل ما سيصير إليه الجسد بعد حين ، وكان الموت أقسى كارثة عندها ، ويلوح لها مأساة الحياة الكبرى[1] . وكان من نتاج هذه المرحلة قصيدة: (جحود) في ضمن مطولتها: (مأساة الحياة)، والعنوانان ينبئان عن المحتوى.

تقول في ختامها[2]:

إن يـك الإيمـان هـو هـذا الجمـود

فأنـا نكـران أنـا كـليّ جحـود

على أنها قد آمنت بالله (ﷻ) إيماناً كاملاً بعد تلك المرحلة، وتحديداً عام ١٩٥٧م[3] ، تقول: ((**والواقع إنّ آرائي المتشائمة كانت قد زالت جميعاً وحلّ محلها الإيمان بالله والاطمئنان إلى الحياة ، ولذلك راح جو مأساة الحياة يتبدد تدريجياً**))[4] . فكانت (للصلاة والثورة) وفيها: (الهجرة إلى الله) التي تبين فيها أدلة وجود الله (ﷻ) ، تقول: [5]

عرفتك في ذهول تهجدي ، وقرنفلي أكداسْ

عرفتك في اخضرار الآسْ

عرفتك في يقين الموت والأرماسْ

عرفتك عند فلاح يبعثرُ في الثرى الأغراسْ

وتزهو في يديه الفاسْ

عرفتك عند طفل أسود العينين

---

(١) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة ، مقدمة (مأساة الحياة): ١٠/١.

(٢) المصدر نفسه: ٦٥/٢.

(٣) من رسالتها المتقدم ذكرها : مجلة القلم الأدبي: ١٥.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة ، مقدمة (مأساة الحياة) : ١٣/١.

(٥) المصدر نفسه: ٤٤١/٢.

وشيخ ذابل الخدّين

عرفتك عند صوفي ثري القلب والاحساسْ

عرفتك في تعبّد راهب في خشعة القداسْ

ثالثاً: الحوادث الكونية والسياسية:

نلحظ بوضوح أثر بعض الحوادث التي عاصرتها (**نازك الملائكة**) ، ولعل انتشار (الكوليرا) في مصر عام (١٩٤٧م) قد أحدث هزة ، ليس في حياة (**نازك**) فحسب ، بل في الشعر العربي الحديث عندما نظمت أول قصيدة في الشعر الحر أسمتها بحدثها ، يقول أحد النقاد المعاصرين: ((وقعت الكوليرا في مصر ، وهناك في بغداد وقعت (كوليرا) أخرى ، إحداهما مرض قاتل وموت ، والأخرى انتفاضة ومشروع إحياء))[١] ، لتحطم بهذا رمزاً من رموز الفحولة وأبرز علامات الذكورة وهو عمود الشعر[٢]. ونظمت كذلك لفيضان بغداد عام (١٩٥٤م).

أما الحوادث السياسية فقد أخذت مأخذها فيها لتنظم لها حباً ودفاعاً كالقدس الأقصى ، وحزناً وألماً كالحرب العالمية الثانية ، وفرحاً ثم ندماً كما في تأسيس الجمهورية العراقية ، وغيرها من الحوادث .

---

(١) د. عبد الله الغذامي في: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: ١١.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٢.

رابعاً: الأدب العربي والأدب اللاتيني:

تأثرت (**نازك الملائكة**) كثيراً بشعر (علي محمود طه) وبأسلوبه، وكذلك بـ(محمود حسن إسماعيل) وبـ(إبراهيم ناجي)[١].

وقد درست اللغة اللاتينية إلى جانب دراستها اللغة العربية في دار المعلمين العالية ؛ لرغبتها في الأدب الأجنبي وواصلت دراستها سنوات كثيرة بمساعدة القواميس من دون الأساتيذ.

وكانت تقرأ لـ (شكسبير ، بايرون ، شيلي ، ....). وأُعجبت أشد الإعجاب بالشاعر اللاتيني (كولوس) ، ثم تعلمت الفرنسية في البيت حتى أضحت تقرأ الشعر الفرنسي بطلاقة [٢] .

وقد قامت بترجمة قصائد لاتينية إلى العربية ، منها: (البحر) للشاعر الانجليزي: (بايرون) [٣] ، و: (مرثية في مقبرة ريفية) للانجليزي -أيضاً- : (توماس غري)[٤] ، وغيرهما.

وكان لولعها وحبّها الشعر اللاتيني أن دخل بعضٌ مما فيه إلى شعرها على هيأة أسماء منها: (كيوبيد ، تاييس ، يوتوبيا،...) أو أساليب نظم ، على رأي بعض المحدثين[٥].

ولا جرم ، إنّ هذا وغيره كان له الأثر الواضح في نتاجها - ولاسيما الشعري منه- وهو مما يُعنى به البحث الأسلوبي ويأخذه بالحسبان ، كما سلف.

---

(١) ينظر: لغة نازك الملائكة: د. أحمد مطلوب ، بحث في: (كتاب تذكاري): ٦٣٧- ٦٣٨.

(٢) ينظر: نازك الملائكة الشعر والنظرية: ٥١ ، و: نازك الملائكة حياة وشعر وأفكار : ١٧- ١٨ ، و: الكتاب الذهبي: ١١٦.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٩٨/١.

(٤) المصدر نفسه: ٥٠٤/١.

(٥) د. إبراهيم السامرائي في: لغة الشعر بين جيلين: ١٩٣.

الفصل الأول:

(نازك الملائكة) ولغة الشعر العربي الحديث

أولاً:

الشاعر واللغة:

أ - الأسلوب الداخلي

ب -الأسلوب الخارجي

((إنَّ اللغة كنز الشاعر وثروته ، إنَّها جنيّته الملهمة))

(نازك الملائكة)

أولاً: الأسلوب الداخلي:

تركز الدراسة الأسلوبية على الوسائل والإجراءات التي تنتج العاطفة الشعورية ، أو أثر الوقائع اللغوية على الحساسية التعبيرية . وبتعبير أدق : التعبيرات اللغوية من ناحية المضامين الاجتماعية ؛ لبيان علاقة التفكير باللغة ، أو علاقة الكلمة بالفكر لدى المنشئ والمتلقي ، ومن ثم معالجة علاقة اللغة بالحياة التي يحياها كلٌّ منهما في طابعها العاطفي[1] . وهذا ليس بمستغرب ؛ لأن اللغة متصلة بالحياة ، بل هي إحدى أساسياتها ، يقول (يوري لوتمان) : إن اللغة ((بكل نظامها تتصل اتصالاً وثيقاً بالحياة ، تحاكيها ، وتتغلغل فيها ، إلى حد أن الإنسان قد كفَّ عن التمييز بين المسمّى والاسم ، وبين مستوى الواقع ومستوى انعكاسه في اللغة))[2] ، ذلك أن الوظيفة التفاعلية هي إحدى وظائف اللغة المتعددة ، فكل من الكاتب والقارئ ، والمتكلم والسامع ، يؤثر ويتأثر بعملية التخاطب[3] ، على أن نفسية المنشئ أو الكاتب أو المتكلم هي من يؤثر أولاً ؛ لأن ما سينتجه بمثابة المثير الذي يبحث عن استجابة.

ولا شكَّ في أنَّ الكلام الفني - والشعر واحد منه - أداته اللغة بأنساقها ومفرداتها المتعددة ، يثير في المتلقي ما لا يثيره نصٌ آخر، على الأغلب . وهذه الأنساق والمفردات تنبئ عما يتصل بفكره ، وعاطفته ، ووجدانه . ويكاد يجمع الباحثون المحدثون ((على أنَّ التفكير واللغة عند الإنسان لا ينفصلان ، إذ لا يستطيع الإنسان تخيل فكره بمعزل عن الألفاظ التي تصورها ، ولن يكون الفكر المجرد عن الألفاظ – إذا أردنا الدقة – فكراًً بأي

([1]) ينظر: الأسلوب والأسلوبية (بيير جيرو): ١٦ ، المرآة والنافذة : ٩-١٠.

([2]) تحليل النص الشعري : ٥٤.

([3]) ينظر: في لغة الأدب: ١٥٩.

مقياس))[1]. وقد قال قدماء الفلاسفة: إن الإنسان حيوان ناطق، أي أنه قادر على وضع أفكاره في الألفاظ[2].

إنَّ المعاني القائمة في نفس الشاعر ، أو خوالجه النفسية هي ((التي توجه خطاباته الوجهة المناسبة وتتحكم فيها وتكيفها بأن تجعلها مناسبة لما تقتضيها الأحوال والمقامات ، وتمكن المخاطب من التفطن لخواص تراكيبها ومواضع كلمها))[3].

وأكد (ابن طباطبا العلوي ٣٢٢هـ) العلاقة بين اللغة والفكر ، وأن المعنى يكون في النفس أولاً ثم يأتي اللفظ ليبوح به ، يقول: ((فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر في فكره نثراً ، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس عليه له القول عليه))[4].

وقد ذكر (عبد القاهر الجرجاني) أن المعنى يتكون في النفس – وهو يقصد الفكر – أولاًً ، ثم تأتي مرحلة النطق لتبوح بما جاش في النفس ، مبرزاً أثر الموهبة الشعرية في ذلك ، يقول : ((وإنكَ إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها ، وإن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق))[5] ، أي أن الموهبة هي من يسوق الألفاظ إلى المعاني التي في النفس أو الفكر. من دون أن يغفل مواقع الكلم التي يقتضيها علم النحو، يقول: إنه ((لا يتصور أن يتعلق الفكر بمعاني الكلم أفراداً و مجردة من معاني النحو ، فلا يقوم في وهم ولا يصح في عقل أن يتفكر متفكر في معنى فعل من

---

(1) مدخل إلى علم اللغة: ٩.

(2) ينظر: مدخل إلى علم اللغة: ٩.

(3) مفهوم النص في التراث اللساني العربي: د. بشير ابرير ، في ضمن مجلة دمشق ع١ : ٢٠٧.

(4) عيار الشعر: ٥.

(5) دلائل الإعجاز: ٤٤.

غير أن يريد إعماله في اسم ، ولا أن يتفكر في معنى اسم من غير أن يريد إعمال فعل فيه وجعله فاعلاً له أو مفعولاً ، يريد منه حكماً سوى ذلك من الأحكام))[1]. وهذا ما سماه بـ (نظرية النظم) التي يريد بها توخي معاني النحو في الكلام[2].

والواقع إنَّ جوهر الشعر لا في شكله الخارجي من وزن وقافية ، ولا في ألفاظه وموضوعاته ، وإنما في التجربة الروحية لنفس الشاعر وعلاقته باللغة [3].

و(**نازك الملائكة**) – شاعرة وناقدة – عاشت هذه التجربة، وعندما تتحدث عنها ، فإن حديثها حديث المجرّب والمعايش ، لا المستنتج والناظر من بعيد . وقد خرجت على ما قاله (العلوي) و (الجرجاني) ومن سايرهما من القدماء ، بيد أنها لم تخرج على إجماع الباحثين المعاصرين في أنَّ اللغة و الفكر وجهان لعملة واحدة ، وأخذت على بعض الأدباء المعاصرين تقديمهم الفكر على اللغة ، تقول ((**ويذهب عدد غير قليل من أدبائنا المعاصرين إلى أنَّ الفكر يأتي في القصيدة قبل اللغة ، فهو البداية واللغة نهاية ، وليس هذا مقبولاً في النقد الأدبي ، فليس من فصل بين الفكر واللغة التي نعبر بها عنه ، إنَّ الفكرة في الواقع ، تتغير حين نغير اللغة التي صنعت بها ... ورأينا إن الفكرة والتعبير كلاهما مطلوبان في القصيدة ، فهما جناحاها اللذان تطيران بهما، ولكن التعبير عنصر شديد الأهمية ، فكم من فكرة أصلية أساء الشاعر الإبانة عنها بالألفاظ فسقطت مقتولة**)) [4].

وعن علاقة الشاعر باللغة ، وبالواقع الذي يعيشه، تقول ((**إنما الشعر الحق سكرة لغوية تتحول فيها اللغة إلى أضواء**

([1]) دلائل الإعجاز:٣١٤.

([2]) ينظر: المصدر نفسه: ٦٤-٦٨.

([3]) ينظر: دراسات في الأدب العربي الحديث: ١٨٩.

([4]) سايكلوجية الشعر : ١٤-١٥.

وموسيقى وظلال ، فترتبط كل لفظة بما حولها ارتباطاً خفياً وكأنها تصبح كائناً مملوءاً بالحياة والخضرةً))[1].

إن السكرة اللغوية لا يعيشها كل إنسان إلا من يتصف بصفة الشاعرية ، أي: الموهبة الشعرية.

وتبين (**نازك**) – أيضاً – أن الألفاظ في الشعر تنهال على الشاعر الموهوب بفعل هذه (السكرة) ، أو (الثورة الشعرية والزخم الإبداعي) ، تقول : ((**وكثيراً ما يجد الشاعر الموهوب في قصيدته صيغاً وألفاظاً مبتكرة ، ما كان يخطر له يوماً أن يستعملها ، وإنما ولدت في نفسه لحظات الثورة الشعرية والزخم الإبداعي**)) [2].

كذلك أشارت إلى وجود رابطة خاصة بين الشاعر واللغة ينماز بها عن غيره بسبب (السكرة اللغوية) ، أيضاً ، والتي سمتها هنا بـ (اللاوعي اللغوي) ، تقول: ((**لابد لنا أن نشير ... إلى وجود رابطة خفية بين الشاعر ولغته التي يستعملها في نظم الشعر وتلك رابطة يختص بها الشاعر لأننا لا نجد مثيلاً لها يقوم بين الأديب الناثر ولغته ، وسر هذا الاختصاص لدى الشاعر إنه أكثر انقياداً واستسلاماً إلى (اللاوعي اللغوي) بسبب ما يملك من إحساس مرهف مشحون ، وروح محتشد زاخم ، حتى يكاد الشعر يصبح سلسلة من الرحلات في الأعماق الباطنة للغة**)) [3].

والواقع إن موهبة الشاعر أو شاعريته تتجلى بالعفوية التي يتصف بها لحظة (اللاوعي اللغوي) فهو حينئذ ((لا يبالي بنوع الجملة التي يبدأ بها أو نوع الأسلوب لكنه يعبر بشكل عفوي عما يريد فتنهمر عليه اللغة انهماراً عبر دفقات من القول يصهرها خياله الخصب)) [4] ، وهذه الموهبة وهذا الانهمار من دفقات القول وبفضل ما يكتنزه الشاعر من أفانين القول والمفردات في التعبير

([1]) المصدر نفسه: ١١٥.

([2]) سايكولوجية الشعر:١١٥.

([3]) المصدر نفسه: ٩.

([4]) لغة الشعر عند الجواهري: ١٠٨.

عما تختلج به نفسه ، وتريد أن تبوح بها خواطره ، هو ما يميز أسلوب شاعر عن آخر ، وبه يفضل واحد على غيره ، وهذا ما تتماز به اللغة الشعرية ذلك لأن اللغة الشعرية تعتمد على التجربة الباطنية للمنشئ [١] . لذا يعد الأسلوب الأدبي الشخصي مرآة عاكسة لشخصية الشاعر أو الكاتب ، ومن ثم فأن ((الأسلوب الفردي هو المظهر الأسلوبي المميز لكل مُرسل)) [٢] ، وإن نفسية المرسل تظهر من خلال لغته الخاصة ، وهو ما يسمى في البحث الأسلوبي بـ: (أسلوبية سبيتزر) التي هدفها ((الكشف عن خصائص شخصية المؤلف وعن مميزات أسلوب المؤلف من خلال استقصاء أفكار أسلوبه ومن خلال تفحص البنى الأسلوبية للنص الأدبي)) [٣]؛ ليُصبح هدفاً للأسلوبية بشكل عام يتمثل في تتبع ملامح الشحن العاطفي في الخطاب ، والعناية ((بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية ، أو ما يسميه (جان كوهين) بالانتهاك خروجاً عن النمط اللغوي العقلاني الخالص ، وتحاول قدر جهدها استكشاف الكثافة الشعورية التي يتلون بها الخطاب))[٤] . وما ذلك إلا لأنَّ علم اللغة – والأسلوبية فرع منه – قد أكد على اجتماعية اللغة ، وإنها علاقة بين دال ومدلول ، والمدلول ليس ثابتاً بل يتغير بتغير ظروف الحياة الاجتماعية والاقتصادية وغيرها. [٥].

إن الاختلافات اللغوية ترجع إلى اختلاف المواقف التي يمر بها المرسل أو المنشئ ، فإذا كان ذا نفسية مطمئنة هانئة ، وغلب عقله الواعي عقله الباطن ، فإنه سيعبر عما في فكره بأساليب زاهية وبألفاظ ترسم صورة حقيقية لما يشعر به ، والعكس صحيح. وقد عبرت **(نازك الملائكة)** عن هذا بقولها: **((وقد يحدث كثيراً أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية ، تثيرها آلاف**

---

(١) ينظر: بنية اللغة الشعرية : ٢٠٢ ، اللغة العليا: ١٣٣.

(٢) نحو نظرية أسلوبية لسانية : ١٩٣.

(٣) أسلوبية النظم البلاغي : ١٩.

(٤) البلاغة والأسلوبية: ١٤٤.

(٥) ينظر: علم اللغة العام : ٩٠-٩٧.

الذكريات المنطمسة الراكدة في أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات ، ومئات الصور العابرة التي تمر فيحدق فيها العقل الواعي ببرود وينساها نسياناً كلياً فيتلقفها العقل الباطن ويكنزها مع ملايين الصور التافهة ويغلق عليها الباب ، حتى إذا أنِس غفلة من العقل الواعي ، أطلقها صوراً غامضة لا لون لها ولا شكل))(١) .

إن التعبير الفني – والشعر له مصداق – ذو لذة خاصة لا تتحصل إذا عزلناه عن بيئته ومجتمعه ومنشئه ؛ لأنها تكون باختيار الشاعر ألفاظاً تناسب موقفه الإنساني من الحياة والنفس(٢).

والشعر معاناة روحية يعيش فيها الشاعر مع ذاته ، والخلوة مع الذات لا تكون في الضجيج ، بل لا بد من الانعزال ، لأنه يعيش في حال صراع دائمة تزلزل أعماقه ، وتوتره ، وترفض بعض قيم مجتمعه وهي شرط أساس في حركة الفن واستمراره(٣).

إن ما تجيش به خواطر الشاعر وما ترسمه أساليبه وألفاظه من صور ، لابد وأن يؤثر في المتلقي ، وخاصة العربي، بشكل قد يكون قريباً مما هو عند الشاعر ؛ لأن الذي تعوّد سماع الشعر ألِف المعنى المقصود منه ، وهذا ما يسمى بـ: (السليقة) ، يقول (عباس محمود العقاد) : ((وسليقة اللغة الشاعرة هي التي تجعل السامع العربي يفهم المعنى المقصود على الأثر ... لأن ذهن السامع العربي تعوّد النفاذ من الصورة الحسية إلى دلالتها النفسية ، فهو لا يرسم في ذهنه قمراً وغصن شجرة وكومة من الرمل حين يستمع تلك العبارة ، ولكنه يفهم من البدر إشراقة الوجه ، ومن الغصن نضرة الشباب ولين الأعطاف ، ومن الكثيف فراهة الجسم ودلالتها على الصحة وتناسب الأعضاء ...)) (٤) . وهو – المتلقي- يفهم

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة (مقدمة شظايا ورماد): ١٧/٢.

(٢) ينظر: وظيفة الأدب : ١٨١.

(٣) ينظر: تطور الشعر العربي: ٩٢.

(٤) اللغة الشاعرة: ١٥.

شخصية الشاعر وما يفكر به ، وما يقلقه ، وما يرضيه ، من خلال أسلوبه.

وإذا كان الرأي السائد يقول : إن موهبة الشاعر هي التي تطوع اللغة للمعاني التي في فكره ، وإن اللغة والتفكير وجهان لعملة واحدة ، لأن الإنسان يفكر باستخدام الرموز المختلفة التي تشتمل على اللغة والمفاهيم التي تترابط معاً ، في تراكيب لغوية تمثل قضايا وأفكاراً [١] ، فإنَّ (**نازك الملائكة**) رغم تسليمها بأن اللغة ((**كنز الشاعر وثروته ... إنها جنيته الملهمة**)) [٢] ، وهي ((**حبيبته وبضاعة علمه**))[٣] ، ترى أن الفعل للغة لا للشاعر لحظة (اللاوعي اللغوي) ، تقول : ((**والواقع إننا لا نستعمل اللغة في قصائدنا وإنما تستعملنا هي ، ومعنى هذا إنها تعبّر عن ذاتها على ألسنتنا وتحيا وتمور وتتسع وتكشف أسرارها**)) [٤] . ثم تناقض نفسها، وتقول: وهي ((**أشبه بحقل فارغ خصب والشاعر هو الفلاح الموهوب الذي يستنبت منه أشجار الرمان والمشمش والليمون ، أما مَن لا موهبة له فقد تجمد الأرض بين يديه فلا تنبت شيئاً**)) [٥] وتضيف: إن ((**اللغة نبع خصب بين يدي الشاعر ، فهو يفيض ويغدق ويتدفق إذا عرف هذا الشاعر كيف يستعملها**)) [٦]!!

إن اللغة أداة الشاعر للهرب من الواقع بأنساق لغوية تعكس الانفعالات والأحاسيس والتجارب الشخصية ، ومن ثم ، فإن الموهبة هي القوة الخفية التي قالوا عنها إنها (شيطان الشعراء) وهي من تدعو فكر الشاعر إلى اختيار ألفاظ وأنساق لغوية معينة

---

(١) ينظر: مدخل إلى علم النفس: ٣٦٨.

(٢) سايكلوجية الشعر: ١٠.

(٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٤) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٥) المصدر نفسه: ١١- ١٢.

(٦) المصدر نفسه :١٢.

لحظة اشتراك العقل الباطن بالعقل الواعي التي يعيشها الشاعر ، والتي سمتها (**نازك الملائكة**) بـ (السكرة اللغوية) .

ثانياً: الأسلوب الخارجي:

عرفنا أنّ الأسلوبية أو (علم الأسلوب) تعنى بالإجراءات والوسائل التي تنتج العاطفة الشعورية ، وأنّ الأسلوب الداخلي يتناول العلاقة بين الكلمة والفكر لدى المنشئ والمتلقي ، ومعالجة علاقة اللغة بالحياة في طابعها العاطفي.

أما الأسلوب الخارجي فيُعنى ببنية اللغة الشعرية وهيكلها على أساس موازنتها بغيرها من لغة الحديث اليومي ، أو النثر الفني[1].

إن اللغة من أساسيات الحياة ووسيلة للتواصل بين البشر بمستوياتها المختلفة وهي لا تقصر ((عن خدمة إنسان عنده فكرة يريد التعبير عنها))[2] . والتجربة الشعرية تجربة لغة ((ولغة الشعر هي الوجود الشعوري الذي يتحقق في اللغة انفعالاً وصوتاً وموسيقىً وفكراً))[3] ، وهي لغة خاصة تبتدع من اللغة الطبيعية ، ولكي يصبح الشعر فناً فهي غير مساوية لها ، وهذا يتطلب جهداً من الشاعر لا يقدمه غيره ، أساسه الموهبة التي ميّزته ، ومن ثم انمازت لغته عن غيرها من لغة الإعلام والإخبار ، يقول (يوري لوتمان): ((ولكي تصبح للشعر لغته الخاصة ، تلك اللغة التي يتم إبداعها على أساس من اللغة الطبيعية - وإن تكن غير مساوية لها - لكي يصبح الشعر فناً يقتضي الأمر كثيراً من الجهد ، ومنذ بواكير فن القول انبثقت هذه الضرورة الحاسمة : يجب أن تتميز

---

(1) ينظر: علم الأسلوب: ٣٣.

(2) اللغة (فندريس) : ٤٢١.

(3) لغة الشعر العربي الحديث: ٥.

لغة الأدب عن لغة الحياة اليومية ، وأن تنماز تلك اللغة التي يتوسل بها إلى إعادة خلق الواقع لغاية فنية عن تلك اللغة التي تستخدم لغاية إعلامية أو إخبارية ، وهكذا تتحدد حاجتنا إلى الشعر))[١] وهذا الجهد من الشاعر يمثل لحظة مخاض لابد أن تتبعها عملية ولادة خطاب شعري ميزته اللغة الشعرية لأنها ((مادة الشعر ، ومن أجل ذلك قلَّ من يتقنها ويعرف أسرارها))[٢].

ولم يغب هذا الأمر عن وعي (**نازك الملائكة**) اللغوي، فقد بينت أن لغة الشعر مركزة بخلاف لغة النثر التي وصفتها بـ(الفضفاضة) ، تقول: ((**إن لغة الشاعر تختلف عن لغة الناثر في أنها ينبغي أن تكون مضغوطة مركزة تحوي معاني كثيرة بأقل ما يمكن من الألفاظ ، خلافاً للنثر ، فهو فضفاض موسع ينطلق فيه الناثر دونما خوف أو حذر من الإطالة**))[٣] . وعدم الخوف عند الناثر ناتج عن عدم تقيده بالوزن الشعري بخلاف الشاعر الذي يحكمه قانون أو عيار الشعر . ولعل هذا ينطبق على القديم أكثر منه على الجديد الذي صارت الغلبة فيه للتفعيلة لا للشطر ، أما القافية فلم تعد واحدة في القصيدة كلها.

ولنا في مقطوعتين شعريتين إحداهما من القديم ، والأخرى من الحديث، مظنة ، لنبيّن من خلالهما هذا الأمر، يقول : (أسماء بن خارجة)[٤]:

إني لسائل كلِّ ذي طبّ	ماذا دواءُ صبابةُ الصبِّ؟
ودواء عاذلة تباكرني	جعلت عتابي أوجب النخبِ
أو ليس من عجب أسائلكم	ما خطبُ عاذلتي وما خطبي؟
أبِها ذِهابُ العقلِ أم عتبت	فأزيدها عتباً على عتبي

([١]) تحليل النص الشعري :٥٥.

([٢]) لغة الشعر بين جيلين: ٧.

([٣]) سايكلوجية الشعر : ٣٤.

([٤]) الأصمعيات : ٤٨.

فهو هنا ، يسأل ذوي المعرفة عن دواء الصبابة ، ويبدي عجبه من عاذلته باسلوب يشدّ إليه النفس قبل الأذن ، ولكن ببنية شعرية تختلف عن شاعر حديث وجد نفسه محاطاً بكم هائل من التساؤلات التي لا يمكن أن تجد إجابة قاطعة، وهو غير محكوم بما تقيد به القدماء : الوزن ذي الشطرين والقافية الموحدة ، يقول (بدر شاكر السياب)[1]:

هل تسمين الذي ألقى هياما ؟

أم جنوناً بالأماني ؟ أم غراما ؟

ما يكون الحبُّ ؟ نوحاً وابتساما

أم خفوق الأضلع الحرّى ، إذا حان التلاقي

بين عينينا ، فأطرقت فراراً باشتياقي

عن سماء ليس تسقيني ، إذا ما

جئتها مستسقياً ، إلا إداما

إن لغة الشعر تلوح وتومئ وتستند إلى ما يسميه الأسلوبيون: الانحرافات المعجمية والدلالية والنحوية ، وهي لغة تدليل وتطوير و((لا تبلغ شعريتها من دون اكتساب هذه القابلية المزدوجة على صنع الصورة لإثارة التلقي البصري بالدلالة لإثارة التلقي الذهني))[2] ، وهي تجنح إلى التلميح الذي هو أبلغ من التصريح متمثلاً بأسلوب الكناية والاستعارة ، كما تجنح إلى الهمسة اللطيفة والإيماءة الخاطفة[3] . وهذا لا يعني أن ليس للغة الشعر قانون يحكمها ، بل إنَّ قانونها مستمد من قوانين النحو، وليس للشاعر أن يهمله ((لكنه في أحيان أخرى يقيس على أمثلة شاذة تنم عن معرفة

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٨١.

(٢) شعرية الصورة : د. محمد صابر عبيد ، في ضمن كتاب (نصف قرن من الشعر العربي الحديث): ٢١١.

(٣) ينظر: لغة الشعر بين جيلين: ١٢.

واعية بنظام ترتيب الكلمات ، فيأتي النحو في شعره ممثلاً لقوانين اللغة المعيارية زائدة قوانين لغة الشعر ، وما الشعر إلا مزيج من الاثنين معاً))[1].

والغريب إن بعض المحدثين انبرى ينتصر للشكل الجديد من الشعر على حساب القديم ، إذ يرى أن الفرق يكاد ينحسر – اليوم – بين لغة الشعر ولغة الخطاب اليومي ؛ لوجود دعوات للتجديد في كل شيء ، ومنها الدعوة إلى تقليل وملء الفجوة بين لغة الشعر وبين الكلام الذي يتكلم به الناس في واقع حياتهم ، وكذلك الدعوة إلى تغيير الأشكال الشعرية باستمرار ، وهذه الثانية تنبع من الأولى ؛ لأن التغيير المستمر الذي طرأ على لغة الكلام أدى بلغة الشعر القديم إلى أن تنقطع عن لغة الكلام العادي ! مما أدى بالأشكال الشعرية القديمة إلى فقدان صلاحيتها - نوعاً ما - وعدم قدرتها على حمل الأساليب الجديدة بما فيها من إيقاع ونغم وفكر وإحساس يتسم بالجدة ، وهذا هو ديدن رواد الحداثة [2] !

وما يمكن قوله أو ترجيحه هو إن الشكل القديم من الشعر مازال قائماً له مبدعوه ومتذوقوه ، وهو الأصل ، ولا يمكن تفضيل الشكل الجديد عليه.

والواقع إنَّ اللغة هي نفسها التي تغنى بها الشعراء القدماء ونظموا قصائدهم، إلا أن التطور الذي طرأ على حياة البشر أدى إلى هجر ألفاظ وتراكيب ، وابتداع تراكيب جديدة تلاؤم روح العصر من ألفاظ اللغة نفسها بسياقات جديدة. على أن العربية بدع من غيرها في هذا المجال ، لأن المبدع إذا حاول إضافة مفردة ، أو أسلوب فلابدَّ أن يقيس بمقاييسها ؛ لأنها ترتبط بكتاب أحكمت آياته ، نزل بأساليب بُهتَ من وصفوهم بالفصاحة والبلاغة عند سماعهم إياها ، يقول (أحمد بن فارس ٣٩٥): ((فإن قال قائل : قد يقع البيان بغير اللسان العربي، لأن كل من أفهم بكلامه على شرط

---

(١) لغة الشعر عند الجواهري : ١٥٦.

(٢) ينظر: قضية الشعر الجديد: ١٣.

لغته فقد بيّن ، قيل له : إن كنت تريد أن المتكلم بغير اللغة العربية قد يعرب عن نفسه حتى يُفهم السامع مراده فهذا أخس مراتب البيان، لأن الأبكم قد يدل بإشارات وحركات له على أكثر مراده ، ثم لا يسمى متكلماً فضلاً عن أن يسمى بيّناً أو بليغاً)) (١) ، ويقول (العقاد): ((وليس في اللغة التي نعرفها أو نعرف شيئاً كافياً عن أدبها لغة واحدة توصف بأنها لغة شاعرة غير لغة الضاد ... إننا لا نعني باللغة الشاعرة ما يوصف أحياناً باللغة الشعرية ، فقد تكون الكلمة شعرية صالحة للنظم في موقعها من السمع ، ولكنها لا تكون مع ذلك جارية مجرى الشعر في نشأتها ووزنها واشتقاقها)) (٢) .

إن العربية توفر لشعرائها ما لا توفره لغة أخرى بثرائها وسعتها ، ويبقى الشعر يمتلك أنماطاً أو أنساقاً يختلف بها عن لغة الحديث اليومي ، سبب هذا: وظيفة الشعر التي لا تقتصر على وظيفة التوصيل ، بل تتجاوزه وتسعى إلى توليد شعور معين لدى المتلقي على أن للإيقاع أثر في فرض نمط لغوي يتواءم معه (٣) .

والشعور الخاص الذي يثيره الشاعر في نفس المتلقي يتأتى من الأنماط اللغوية والإيقاع فضلاً عن الغموض الذي لابد وأن تتصف به لغة الشعر شرط عدم المبالغة ليشغل ذهن المتلقي ويثيره ويشد انتباهه ، تقول (**نازك الملائكة**) : ((**ولابد للغة الشعر من أن تتصف بشيء من الغموض فتأتي القصيدة ملفعة بالإبهام بعيدة المنال ... إن الشعر لابد له من مسحة من الغموض تجعل المعاني مثيرة للتعطش في نفس القارئ فيحس وهو يقرأ أنه يلمس المعاني ولا يلمسها في الوقت نفسه فالأفكار تزوغ ولا تثبت ، وفي القصيدة إيماء إلى المعنى يبقى الذهن متطلعاً ، ويريد ولا يلمس ما يريد، وينال شيئاً وتفوته أشياء**)) (٤) ، وتبين رفضها المبالغة في هذا ، تقول: ((**غير أن طائفة من الشعراء الشبان قد**

(١) الصاحبي: ١٦.

(٢) اللغة الشاعرة: ٨.

(٣) ينظر: النص وإشكالية المعنى: ١٢ .

(٤) سايكلوجية الشعر: ٣١- ٣٢.

أصبحوا اليوم يبالغون مبالغة شديدة في إضفاء الغموض على شعرهم حتى أصبح القراء (المثقفون) يشكون شكوى لا تنقطع من أنهم يقرأون قصائد كاملة لا يدركون معناها)) (1) .

والشاعر في نظرها عاجز عن الإبداع ما لم يحس اللغة إحساساً عميقاً ، تقول: **((إن الشاعرية حس لغوي عال كثيف الأعماق ولذلك لا يستطيع الشاعر أن يبدع في لغة لا يحسها تماماً، وإنما الحس الذي نتحدث عنه : استخراج المعاني الدفينة في الكلمات والحروف ، وهي شحنات أختزنها التاريخ والقدم في اللغة بحيث لا يبينها الفرد العادي وإنما يدركها الشاعر))** (2) .

فعلى الشاعر ، إذن ، أن يجتهد في اختيار المناسب من الألفاظ والتراكيب . والشاعر العربي مصداق لهذا القول ، لأن الشعر كان مناط الاهتمام ، به يتبارون ، وبالشاعر يتفاخرون ، إذ ((كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه))(3) ، وكان من فرط اهتمامهم وعنايتهم به أن أصبح كباقي الصناعات والعلوم ، له أهل يختصون به، يقول (ابن سلام الجمحي ٢٣١هـ): ((وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلوم والصناعات))(4) . وإذا كان الشاعر كالصانع فإن وسيلته في صنعته هي اللغة ، وعلمه يتركز على تشكيل بنية ذات دلالة زمانية ومكانية (5) ، وما عمل الشاعر المبدع إلا كصاحب فصوص رتبها فأحسن ترتيبها ، يقول (ابن المقفع ١٤٥هـ): ((فإذا خرج الناس من أن يكون لهم عمل أصيل ، وأن يقولوا قولاً بديعاً فليعلم الواصفون المخبرون أن أحدهم وإن أحسن وأبلغ ليس زائداً على أن يكون كصاحب فصوص وجد ياقوتاً وزبرجداً ومرجاناً منظمة قلائد وسموطاً وأكاليل ، ووضع كل فص موضعه ، وجمع

---

(1) المصدر نفسه: ٣٢.

(2) سايكلوجية الشعر: ١١.

(3) طبقات فحول الشعراء: ٢٤/١.

(4) المصدر نفسه: ٥/١.

(5) ينظر: التفسير النفسي للأدب: ٥٦.

كل لون إلى شبهه ... كصاغة الذهب والفضة صنعوا فيها ما يعجب الناس من الحلي)) (١) .

والمعتبر في الشعر هو المحاكاة والتخييل ، ولا يقع التخييل إلا من جهة المعنى، والأسلوب – الذي هو ظاهرة ملازمة للغة – واللفظ والنظم والوزن (٢).

وقد أكدت (**نازك الملائكة**) أثر الوزن في ذهن المتلقي وقبله في فكر الشاعر نفسه ، تقول: ((**ومن الأسباب التي جعلت الشاعر أوثق اتصالاً باللغة أن تعبيره موزون مقفى ، ذلك إن الوزن يستثير في الذهن تاريخاً سحيقاً مطموراً للغة فتنبثق في ذهن الشاعر ألفاظ مفاجئة لم تكن تخطر على باله قبل بدئه بإبداع القصيدة ، فكأن ذهنه مفتاح غير واعٍ لأسرار اللغة بحيث تنبعث أبعاد مطموسة سحيقة القدم من تاريخ اللغة المتخفي ، وهذه الأبعاد لا يصلها إلا الشاعر**)) (٣) والشاعر لا يصل إليها إلا لحظة (السكرة اللغوية) أو كما تسميها هنا بـ (الحالة الشعرية) ، تقول: ((**لا بل يكاد الشاعر نفسه لا يحقق الوصول إليها إلا عندما تعتريه الحالة الشعرية التي تصبح النفس الإنسانية خلالها مسربلة بأردية الموسيقى ، بحيث تعين الشاعر وتلهمه خلال تيهه في غابة الألفاظ**)) (٤) .

فكل عمل شعري انتقاء لمفردات لغوية ورصفها على وفق قوانين اللغة والشعر، وما اختلاف اسلوب شاعر عن آخر إلا بطريقة نظمه هذه المفردات . ويبقى الشعر الجيد بحسب (هاوسمان) يعرف بالرعشة التي يثيرها في العمود الفقري للسامع أو المتلقي(٥).

---

(١) الأدب الصغير : ٦- ٨ .

(٢) ينظر: منهاج البلغاء: ٢١.

(٣) سايكلوجية الشعر: ٩.

(٤) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٥) ينظر: نظرية الأدب: ١٥٤.

لقد كانت ومازالت قوة السحر تهيمن على الذائقة العربية بمستوياتها المختلفة ، على الرغم من وجود أجناس أدبية أخرى في الساحة الثقافية العربية ، وعلى الرغم من انحسارها أثر هيمنة وسائل الاتصالات الحديثة التي جاءت بثقافات مغايرة أضعفت الاهتمام بالشعر، إلا أنه يبقى يثير في المتلقي العربي ما لا يثيره جنس أدبي آخر.

ثانياً:

دلالة الصوت المفرد

((إن كل حرف من حروف الكلمات إنما وُجد في مكانه لسبب مكين من الأسباب الاجتماعية والجغرافية))

(نازك الملائكة)

دلالة الصوت المفرد:

الصوت في أيسر تعريفاته : ((أثر سمعي يصدر طواعية أو اختيارا عن تلك الأعضاء المسماة تجاوزاً: أعضاء النطق)) [1]. والقول: (تجاوزا) يدل على الوظائف الحيوية الأخرى التي تؤديها هذه الأعضاء غير إنتاج الأصوات ، فالرئتان – مثلاً – أساس الحياة للناطق والأبكم ، وهذا ينطبق على الأعضاء الأخرى.

إنّ اللغة – ويقصد بها الكلام المنطوق – بحسب تعريف (ابن جني): ((أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم)) [2]، فاللغة، هنا ، أصوات ، والأصوات لغة ، إذا جاءت على نسق متواضع عليه . وقد جاء في القرآن الكريم هذا المعنى ، وذلك في قوله تعالى: ﴿ وَخَشَعَتِ الْأَصْوَاتُ لِلرَّحْمَنِ فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْساً ﴾ [طـه: ١٠٨] ، فقد قيل إن ((الهمس إخفاء الكلام ... وقيل معناه إن الأصوات العالية بالأمر والنهي في الدنيا تنخفض ويذل أصحابها فلا تسمع منهم إلا الهمس)) [3] ، وهذا الأمر والنهي في الدنيا هو كلام مركب من أصوات هذا المعنى مجتمعة والصوت الواحد بمفرده لا يمكن أن ينبئ عن معنىً خاص يؤديه ما لم يقترن بأصوات أخرى .

وغير خافٍ أن اللغة المحكية أو المنطوقة هي الأقدم والأوسع انتشاراً ، وما الكتابة إلا مرحلة لاحقة لها ومتأخرة عنها وخير مثال : إننا تعلمنا النطق أو الكلام قبل الكتابة وهذا ما يؤكده تاريخ الجنس البشري ، فهناك مجتمعات بدائية لها لغات منطوقة لا تكتب ، إلا أنه لاتوجد مجتمعات لها لغة مكتوبة لا تنطق [4].

---

(١) علم الأصوات (د. كمال بشر) : ١١٩.

(٢) الخصائص : ٣٣/١.

(٣) مجمع البيان :٥٨/٧.

(٤) ينظر: أسس علم اللغة : ٣٩ ، مدخل إلى علم اللغة : ١٢.

والكتابة ثانوية تستند على النطق ((لأنها تمثل نقل اللغة من الصورة المنطوقة المسموعة إلى الصورة الرمزية المرئية)) (١) .

ولابد للغة المنطوقة أو لعملية إنتاج الأصوات من أركان ثلاثة: **الأول:** أعضاء النطق وما تقوم به من حركات لانتاجها، **والثاني:** المجال الذي تنتقل به هذه الأصوات على شكل ذبذبات ، **والأخير:** يتمثل بالأذن التي تستقبل هذه الأصوات وتنقلها عن طريق الأعصاب إلى المخ الذي يقوم بتحليلها. (٢) .

إن الناطق بالعربية لغة سامية ، بإمكانه أن ينطق أصوات اللغات الأخرى بعكس الناطقين بغيرها ، إذ يصعب عليهم النطق – مثلاً – (بالضاد ، والخاء ، والحاء ، ...) وما كان هذا لولا ((أن اللغة العربية استخدمت جهاز النطق عند الإنسان خير استخدام وأعدله ، فقد جاءت أصوات هذه اللغة موزعة على مدارج النطق توزيعاً واسعاً شاملاً لكل نقاطه ومواضعه)) (٣) . فالفرق يكمن في طريقة توظيف الجهاز النطقي واستغلاله ، ما لم يكن هناك عيب خلقي في أحد أعضائه (٤).

ولعل هذا وجه إعجازي آخر في العربية يؤكد سعتها وشغلها الجهاز النطقي بأدق صورة كشغلها أساليب فن القول.

الأسلوبية والدرس الصوتي:

اللغة وسيلة للتواصل ، وهي نظام من الترميز ، أو أصوات تنطلق من المتكلم يفهمها المتلقي بالطريقة المعروفة .

والبحث الأسلوبي يُعنى بدراسة الجانب الصوتي ، إذ يرى (بالي) وهو رائد البحث الأسلوبي : ((أن المادة الصوتية تكمن فيها

(١) نحو نظرية أسلوبية لسانية: ٧٣.

(٢) ينظر: علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي) : ٨٥ ، دراسة الصوت اللغوي: ٢٠- ٢١.

(٣) دراسات في علم اللغة : ١٩٣- ١٩٤.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ١٩٤.

إمكانات تعبيرية هائلة ، فالأصوات وتوافقاتها ... والكثافة ، والاستمرار ، والتكرار ، والفواصل الصامتة ، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة)) (١) ، وهذه الطاقة التعبيرية الفذة هي – في الواقع – العلاقة بين الشاعرة والمؤثرات المحسوسة التي تنتجها اللغة بأصواتها (٢) .

إن الأسلوبية حركة تحليل داخل النظام اللغوي ، والتحليل الصوتي الجزء الأساسي من هذا النظام الذي تجب العناية به ، لأن ((العمل الفني هو أولاً نظام للأصوات ، ثم انتقاء من النظام الصوتي للغة ما)) (٣) .

والأسلوبية الصوتية تعنى بدراسة جروس الألفاظ والحروف والنغمة وانضباط القوافي ، وترى أن الإيقاع لا يقتصر وجوده على الشعر فقط، وإنما في النثر أيضاً ، فالسرد القصصي – مثلاً – فيه إيقاع من خلال استخدام العبارات السلسة والملائمة بين المحكي والمسكوت عنه (٤).

و(**نازك الملائكة**) تسمي هذا بـ:(التناغم الصوتي) ، فالشاعر يحس بالحروف – وهي تقصد الأصوات – إحساساً خاصاً بسبب خياله الشعري ، تقول: ((**أما ما نقصده بتعبيرنا (التناغم الصوتي) فهو إحساس الشاعر بالحروف إحساساً خاصاً، بحيث تأتي في شعره متناسقة متجاوبه**)) (٥) .

وهذا التناغم يعتمد على قدرة المنشئ التأليفية فيما يدل عليه جرس اللفظة حتى تأخذ اللفظة حظها من الأدبية الشعرية عندما

---

(١) علم الأسلوب : ٣٧.

(٢) ينظر الأسلوبية (مولينيه) : ١٠.

(٣) نظرية الأدب: ١٨١.

(٤) ينظر: النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك: ١٥٤ .

(٥) الصومعة والشرفة الحمراء: ١٤٨.

يكون الصوت سبباً في توليد ما يسمى بـ (الأنثيال الخيالي) ، ومن ثم تعاقب الصور الحية لدى المتلقي [1].

وهي ظاهرة عفوية ، بحسب (**نازك**) ، ترتبط بموسيقى الشعر ، تقول: ((**إن منبع هذه الظاهرة إن الشاعر يتحسس جرس الكلمات ، لأن خياله الشعري سمعي ، فلا يملك إلا أن تتناغم الحروف في شعره ، فهي ظاهرة عفوية غير واعية ترتبط أشد الارتباط بالموسيقى التي يمتلكها شعره وتكاد تكون سببها الرئيسي**))[2] .

من هذا نفهم أن الصوت عنصر تعبيري ، ومن ثم فإن المواقف الكلامية التي تستدعي تأثيرات ذهنية أو نفسية أو اجتماعية يكون للصوت أثر فاعل فيها [3]، واللفظ – جزءاً من الموقف الكلامي – يتكون من مجموعة أصوات ، وقد يكون ((بما له من موقع صوتي معين عاملاً من عوامل التأثير العاطفي للمعنى)) [4] .

وأصوات العربية الفصحى ليست بدعاً من غيرها في اللغات الأخرى ، فهي تخفي وراء أصوات حروفها معاني خفية ترتبط بصميم نفسية العربي ، تقول هذا (**نازك الملائكة**) [5]. وهذا ما يسمى في الدرس اللغوي الحديث بـ (رمزية الأصوات) التي تعني أن بعض التراكيب الصوتية ذات قوة تعبيرية عن المعنى وملائمة

---

(١) ينظر: فلسفة المكان: ٧٨.

(٢) الصومعة والشرفة الحمراء : ١٥١.

(٣) ينظر: أسلوبية النظم البلاغي: ٧٣.

(٤) دور الكلمة في اللغة : ٩٣.

(٥) ينظر : سايكلوجية الشعر: ٢٢.

له [١] ، مما دفع بعض اللغويين المحدثين إلى تحليل الأصوات على أنها عناصر أولى ذات دلالة [٢] .

عليه فإن دارس الأسلوب ملزم بمعرفة الصوتيات والإلمام بها ودراستها.

الصوت المفرد والمعنى:

للصوت اللغوي حظ كبير في المؤلفات اللغوية ، قديمها وحديثها، فهو يشكل مادة اللغة.

وقد كانت لعلماء العربية الأوائل بحوث جليلة القدر شهد لها المحدثون بالريادة والدقة ، وضّحوا فيها مخارج الأصوات وصفاتها بشكل يكاد يكون نهائياً معتمدين على وسائلهم الخاصة في تحديد مخرج الصوت وصفته وبشكل يقترب كثيراً مما أثبتته الدرس اللغوي الحديث بتقنياته الحديثة ومختبراته الصوتية [٣] وفي هذا دلالة على عبقرية سبقت الزمن وعلم وقاد ونفاذ بصيرة يحق لنا أن نفتخر بها أمام الأمم الأخرى.

والخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٥ هـ) هو الرائد في هذا المجال ، وكان كتاب (العين) ميداناً لإبداعه وعلمه ، فيه حصر ألفاظ اللغة المستعمل منها والمهمل بحسب مخارج أصواتها ، وبمقدمته وضع أسس الدرس الصوتي ، جاء في مطلعها: ((هذا ما ألفه الخليل بن أحمد البصري – رحمه الله – من حروف: ا ، ب ، ت ، ث مع ما تكملت به ، فكان مدار كلام العرب وألفاظهم فلا يخرج منها عنه شيء))[٤] .

---

(١) ينظر: دور الكلمة في اللغة : ٩٣.

(٢) ينظر: نظرية الأدب: ١٥٩.

(٣) ينظر: الأصوات اللغوية : ٧٥- ٧٦.

(٤) العين : ١ / ٤٧ .

ولم يغفل أشهر لاحقيه ما نبه عليه الخليل ، فلم يخلُ كتاب (سيبويه) ، ولا موسوعة (ابن جني): الخصائص ، من البحوث الصوتية التي بلغت ذروتها في كتابه الأخير: (سر صناعة الأعراب) ذكر في مقدمته: أنه صنع ((كتاباً يشتمل على جميع أحكام حروف المعجم وأحوال كل حرف فيها ، وكيف مواقعه في كلام العرب))[1]، وتعهد بأن يتقصى القول في ذلك ويشبعه ويؤكده[2].

ولهذا يقول (جان كانتينو): ((لقد كان قدماء العرب أول علماء الأصوات في لغتهم ، فنحن نجد في كتاب سيبويه ترتيباً صحيحاً للحروف حسب مخارجها وملاحظات هامة حول صفات الحروف، وبحث غزير المادة في إدغام الحروف ومعلومات صحيحة تتعلق بمدى الحركات وباعتلال حروفها ، وإشارات إلى مختلف الألسن الدارجة وخصائصها الصوتية)) [3]، إلا أن ما يؤخذ على دراساتهم الصوتية هو أنها كانت وصفية صرفة ، وهذا لا يعني أنها ((لا قيمة لها، بل هي دراسات نفيسة، ولو رجع إليها الباحثون العصريون أكثر مما فعلوا لتمكنوا من اجتناب كثير من الهفوات التي وقعوا فيها))[4].

وقد انماز (ابن جني) عن غيره ببحوث لم يقتصر فيها على دلالة الصوت المفرد ، بل على ترتيب الحروف بما يوافق المعنى المراد، مبيناً أن هذا من الحكمة وعلو الصنعة ، يقول: ((إنهم قد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبّر عنها بها ترتيبها ، وتقديم ما يضاهي أول الحدث ، وتأخير ما يضاهي آخره ، وتوسيط ما يضاهي أوسطه ، سوقاً للحروف على سَمْت المعنى المقصود والغرض المطلوب ... ومن ذلك شدّ الحبل ونحوه فالشين بما فيها من التفشي تشبّه بالصوت أول انجذاب

([1]) سر صناعة الأعراب: ١٦/١.

([2]) ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها..

([3]) دراسات في علم أصوات العربية: ١١.

([4]) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

الحبل قبل استحكام العقد ثم يليه إحكام الشد والجذب...))[١]. ويَعدّ هذا ضرباً من الاتساع في اللغة [٢].

وإذا كان (ابن جني) يرى ألفاظ العربية بهذا المنظار ، فالعذر له واجب في اعتداده بدلالة الصوت المفرد على معنىً محدد، يقول: ((فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع ، ومنهج متلئب عند عارفيه مأموم ، وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبّر عنها ، فيعدلونها بها ، ويحتذونها عليها ، وذلك أكثر مما نقدره ، وأضعاف ما نستشعره))[٣]، فقد وصف هذا الباب بالعظيم الواسع الذي يأتم به عارفوه ، وهم: أرباب الكلام والمهرة في فن القول .

إلا أن إعمالاً للفكر، يسيراً ، في نص (ابن جني) هذا والنصوص التي تليه يبين تناقضاً وتكلفاً في الوقت نفسه ، فالتناقض نجده عند كلامه على صوت (الخاء) في (خضم) وفي (نضاختان) ، إذ يصفه مرة بالرخو ، وأخرى بالغليظ ، يقول: ((من ذلك قولهم : خضِم وقضم ، فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء، وما كان نحوهما من المأكول الرطب ، والقضم للصلب اليابس ... فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس ، حذواً لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث . ومن ذلك قولهم: النضح للماء ونحوه ، والنضخ أقوى من النضح ، قال الله سبحانه: ﴿فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ﴾ الرحمن:٦٦ ، فجعلوا الحاء – لرقتها – للماء الضعيف ، والخاء – لغلظها – لما هو أقوى منه))[٤].

وهنا يطرح السؤال نفسه : ألم يجعل الرطب والقوة بمرتبة واحدة؟ أليس هذا تناقضاً ؟ !

---

(١) الخصائص : ٢ / ١٦٢ - ١٦٤ .

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٢ / ١٦٣.

(٣) المصدر نفسه : ١٥٧/٢.

(٤) المصدر نفسه: ١٥٧/٢- ١٥٨.

أمـا التكلـف فيبـدوا واضـحاً فـي الأمثلـة المسـوقة لبيـان قـوة (الصـاد) علـى حسـاب (السـين) فـي مثـل: (الوسـيلة و الوصـيلة) و (صعد و سعد) ، و (سدَّ و صدَّ) وغيرها[1].

إن هـذا الاسـتغراب مـن التنـاقض والقـول بـالتكلف لا يقلـل مـن علـو كعـب (ابـن جنـي) وسـبقه فـي درس العربيـة ومما جـاء بـه ، هـو وغـيره مـن اللغـويين ، مـن شـواهد لـم تـأتِ سـدىً ولا ألقـوا بهـا جزافـاً ، بـل اعتقـدوا فيهـا أسـراراً مدهشـة وإن الباحـث ، اليـوم ، يعجب كيف استنبطوها ، ويكاد يسلم بها مع ما فيها من تكلف [2].

لقـد تكلـم القـدماء ممـن سـبق (ابـن جنـي) أو عاصـره أو جـاء بعـده علـى نظـم الكلمـة مـن أصـوات متألقـة متناسـقة غيـر متنـافرة ، وعـدّوه شـرطاً مـن شـروط فصـاحة الكلمـة، ولـم يعطـوا الصـوت المفـرد دلالـة، وهـذا التـآلف والتناسـق هـو الـذي يجعـل اللفـظ سـهلاً علـى اللسـان وعلـى السـمع ، وقـد سـمّاه (الجـاحظ ٢٥٥هـ) بـالقِران[3] ، وفـي هـذا يقـول (أبـو هـلال العسـكري): ((وتخيّـر الألفـاظ ، وإبـدال بعضـها ، مـن بعـض، يوجـب التئـام الكـلام ، وهـو مـن أحسـن نعوتـه وأزيـن صـفاته ، فـإن أمكـن مـع ذلـك منظومـاً مـن حـروف سـهلة المخـارج كـان أحسـن لـه وأدعـى للقلـوب إليـه))[4]، إلا فـي حـالات الزيادة والإلصاق ونحوها فإنهم يتخلون عن هذا المطلب [5].

وقريبـاً مـن الواقـع اللغـوي ، وبعيـداً عـن التكلـف ، بـيّن (عبـد القـاهر الجرجـاني) أن لا معنـىً وراء الحـرف ، وأن نظـم الحـروف هـو تواليهـا فـي النطـق ، يقـول: ((إن نظـم الحـروف هـو تواليهـا فـي النطـق فقـط ولـيس نظمهـا بمقتضـىً عـن معنـى ، ولا النـاظم لهـا بمقتـف فـي ذلـك رسـماً مـن العقـل اقتضـى أن يتحـرى فـي نظمـه لهـا مـا تحـراه

---

(١) ينظر: الخصائص: ٢/١٦٠- ١٦١.

(٢) ينظر: دراسات في فقه اللغة: ١٤٥.

(٣) ينظر: البيان والتبيين: ١/٢٠٦.

(٤) الصناعتين : ١٤٧.

(٥) ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها: ٢٦٥.

فلو أن واضع اللغة كان قد قال (ربض) مكان (ضرب) لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد))(١) .

أما المحدثون فمنهم من سار مع ركب (ابن جني) ، ومنهم من امتنع على أن (**نازك الملائكة**) تتفق تماماً مع ما ذهب إليه (ابن جني) – إن لم تتعداه – في إيجاد معنى مادي أو معنوي للحروف العربية ، فهي تعتقد فيها ضياءً ((**وإذا كان المعاصرون يستعملونها ولا يدركون أعماقها الخلابة ، فإن ذلك ناشئ عن جهلنا**))(٢) ، وأن اللغة لما كانت قائمة على أسس صلدة من المنطق والفكر ، فقد ((**ارتبط كل حرف منها بحياة العرب الأقدمين وحاجاتهم وعباداتهم ومخاوفهم وتطلعاتهم**))(٣) ، ومن ثم فإن هذا الترابط العجيب يغرينا ((**بأن نظن أن لكل حرف من حروف الكلمات إنما وجد في مكانه لسبب مكين من الأسباب الاجتماعية والجغرافية**))(٤).

وقد بين بعض المحدثين أن معنى الحرف في العربية هو صدى صوته في النفس أو الوجدان ، ولا يهتدي إلى هذا إلا من تمتع بأصالة فنية – بالنسبة للمبدع – أو أصالة فنية ذوقية بالنسبة للمتلقي (٥).

وتعتقد (**نازك الملائكة**) معتقد (ابن جني) في أن للصوت المفرد أثراً في المعنى ، فهي – مثلاً – تميز بين الفعلين : (رشق ، ورمق) بدلالة الحرف الثاني منها ، تقول: ((**الميم في (رمق) أشد حدة من الشين في (رشق) ؛ لأن الميم مرهفة بتارة ، في حين إن الشين لينة رخوة ، وهذا يرتبط بالمعنى أيضاً ، لأن الرشق يكون**

(١) دلائل الإعجاز: ٤٠.

(٢) سايكلوجية الشعر: ٢١.

(٣) المصدر نفسه: ٢٢.

(٤) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٥) ينظر: خصائص الحروف: ٦- ٣٨.

باليد ، واليد جزء من الجسد المادي، أما الرمق فلا يكون إلا بالعين ، والعين تطل منها روح الإنسان وتعبر عن الذكاء والعقل، كما ينعكس فيها الشر الكامن في النفس ، وتلوح المشاعر القوية... وسواء أكان الإنسان المعاصر يؤمن بإصابة العين أم لا، فإن القدماء كانوا يؤمنون ، وهذه لغتهم العبقرية المذهلة قد تحدّرت إلينا لِتدلنا على ألوان أحاسيسهم وأسرار حياتهم))[١] ، وقالت هذا لأنها تؤمن – كما مرّ – بأن كل حرف يمت بسبب إلى طبيعة الحياة العربية.

وكذلك ترى مع الفعلين : (رشف ، و رشق)؛ تقول: ((إنّ **الرشف هو الشرب البطيء المتلذذ المرتبط بالشفتين ، ومن ثم فإنه حركة إلى الداخل ، أما (الرشق) فمعناه : رماه بحجر ، فهو يصور حركة إلى الخارج ، فالفاء والقاف قد عيّنا فيما يلوح اتجاه الحركة... وكأن اللغة قد استعملت حرفاً رقيقاً ناعماً حين عبرت عن ارتشاف الماء ، واتخذت حرفاً غليظاً صلداً وهي تعبر عن حجر يُرمى))**[٢].

وقد طبقت كلامها هذا في نقدها شعر (علي محمود طه) حيث بينت أنه يكثر من استعمال حروف تنسجم مع المعنى الذي يحتويه ((**ومثال ذلك قوله في قصيدة عنوانها (سؤال وجواب):**

قلوب قاسيات قنّعتها   وجوه شاعريات نبيلة

فإنَّ حرف القاف يسيطر في الشطر الأول وهو حرف خشن صلد ينسجم مع معنى القسوة التي يتحدث عنها الشطر الأول، أما الشطر الثاني فإن حروفه ذات رقة ولين ، مثل (الهاء ، والشين، والنون ، واللام)[٣].

---

(١) سايكلوجية الشعر: ٣٠.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) الصومعة والشرفة الحمراء: ١٥٢.

وكـذلك فعلـت فـي نقـدها تائيـة (ابـن الفـارض)[1] . تقـول هـذا وهـي تعتقـد مـع بعـض المحـدثين أن صـفات الأصـوات قـد تـتلاءم مـع أنواع شتى من الأفكار والعواطف[2] .

وتمضـي فـي هـذا الـرأي حتـى تعطيـه بُعـداً مـع همـزة الوصـل – أيضـاً – والتـي يتوصـل بهـا إلـى النطـق بالسـاكن [3] ، تقـول: ((**إن تحويـل همـزة القطـع إلـى همـزة وصـل يشـعر بـأن الأشـخاص الـذين تتنـاولهم القصـيدة بـلا بـدايات ولا تـاريخ ، إن بـداياتهم رخـوة، أو ضـائعة ، أو متكسـرة ، وهـم بـلا مـاضٍ قـوي يمـنحهم الشخصية**))[4].

والـراجح إن الـربط بـين الصـوت المفـرد والمعنـى أمـر مبـالغ فيـه ، وإن وجـد، فهـو محـدد بـبعض الألفـاظ التـي يتحسسـها المبـدعون ويتمتـع بهـا المتـذوقون ، وإن ((الصـوت المميـز لا يحمـل معنـى فـي ذاتـه ، غيـر أنـه قـادر علـى تحويـل كلمـة ذات معنـى معـين إلـى أخـرى))[5] ، وأن لا دلالـة للصـوت المفـرد إلا إذا انـتظم فـي بينـة لغويـة دالـة بالوضـع[6] . وهـذا مـا ذهـب إليـه (سوسـير) ، فهـو يـرى أن ((الكلمـات التـي هـي أمثلـة حقيقيـة للعلاقـة بـين الصـوت والمعنـى قليلـة العـدد ، فضـلاً عـن أن اختيارهـا يكـون عـادة بصـورة اعتباطيـة لأنهـا محـاولات تقريبـية تعتمـد أيضـاً علـى العـرف فـي محاكـاة بعـض الأصـوات))[7] ، واسـتدل علـى هـذا بـالتطور اللغـوي الصـوتي والصرفي الذي يصيبها[8] .

---

(١) ينظر: سايكلوجية الشعر: ١٩٢.

(٢) ينظر: الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه: ٩٩/١.

(٣) ينظر : شرح شافية ابن الحاجب: ٢٦٠/٢- ٢٦٢.

(٤) سايكلوجية الشعر: ٩٠.

(٥) أصوات وإشارات: ١٩٤.

(٦) ينظر: النظرية اللسانية عند ابن حزم: ٢٨.

(٧) علم اللغة العام: ٨٨.

(٨) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

ويرى الدكتور (إبراهيم أنيس) أن علماء العربية وقد ورثوا هذا النوع من التفكير عن اليونان فقد بالغوا فيه كثيراً[1].

إن الحرف في علم اللغة الحديث وحدة صوتية أو (فونيم) ليس له معنى ، بل يشترك مع غيره من الوحدات الصوتية أو (الفونيمات) لتأدية معنى متواضع عليه ، فصوت الباء من كلمة (باب) – مثلاً – لا معنى له وإنما أعطت كلمة (الباب) هذا المعنى مجتمعة مع الألف والباء الآخرة ، ونستطيع أن نبين هذا بوضوح إذا حذفنا من كلمة (باب) أحد هذه الأصوات ، أو أضفنا فونيماً لها، فإنه سيتغير المعنى أو يفقد[2] ، وهو ما يسميه (بعضهم) بـ (الازدواجية) ومعناها: إن الأصوات المفردة في لغة الإنسان ليس لها معنى بحد ذاتها إلا عندما تركب منها كلمة [3] .

وهذا ما يمكن أن يقبله العقل ويسلم به بعيداً عن التكلف والانحسار الذي تتجلى فيه هذه الظاهرة.

---

(1) ينظر: دلالة الألفاظ : ٦٤- ٦٧.

(2) ينظر: دور الكلمة في اللغة : ٣٠ ، مدخل إلى علم اللغة : ١٣- ١٤ ، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة : ١٠٥- ١٠٦.

(3) ينظر: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة: ١٤٨-١٤٩.

ثالثاً :

الالتزام بالقاعدة النحوية

((لغتنا العربية كيان مكتمل ... وله قوانين فيها سر شخصية اللغة ومنبع جمالها ، وليس لنا أن نستهين بهذه القوانين))

(نازك الملائكة)

ثالثاً: الالتزام بالقاعدة النحوية:

ترتبط نشأة الدرس اللغوي بالشعر العربي ارتباطاً وثيقاً ، فقد اعتمد عليه كثيراً في تقعيد القواعد منذ بداية التدوين وحتى في مراحلَ لاحقة له.

ونتيجة لهذا الارتباط فقد اتسمت علاقة اللغويين الأوائل مع الشعراء ، إما بالوئام ومن ثمَّ قبول أشعارهم حتى ما خرج منه على القاعدة بعد تأويلها ، أو بالاختلاف ، ومن ثم تعقب سقطاتهم ورفضها ، واللغويون – بهذا – انقسموا على قسمين: قسم تسمّح ، وآخر تشدّد. أما الشعراء فقد نطق لسان حالهم مع من تشدد من اللغويين: ((علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا))(١).

والروايات التي وصلت إلينا تؤكد ما سلف ، فما جرى بين (عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي ١١٧هـ) وبين الشاعر (الفرزدق ١١٠هـ) هو الأشهر ، ذلك أن (الحضرمي) أخذ عليه انتهاكه القاعدة النحوية حين جرّ ما حقه الرفع ، يقول (ابن سلام الجمحي ٢٣١هـ) نقلاً عن (يونس بن حبيب ١٨٢هـ): ((وأخبرني يونس، أنَّ ابن أبي إسحاق قال للفرزدق في مديحه (يزيد بن عبد الملك:

مستقبلين شمال الشأم تضربنا ... بحاصب كنديف القطن منثور

على عمائمنا يلقى وأرحلنا ... على زواحف ترجى ، مخها رير

قال ابن أبي إسحاق : أسأت ، إنما هي (ريرُ) ، وكذلك قياس النحو في هذا الموضع))(٢).

أما (عيسى بن عمر ١٤٩هـ) فيعد الخروج على القاعدة إساءة ، يقول (الجمحي) نقلاً عن (يونس) – أيضاً - : ((كان عيسى يقول: أساء النابغة في قوله حيث يقول:

فبتُّ كأني ساورتني ضئيلة ... من الرقش في أنيابها السمُّ ناقعُ

---

(١) طبقات فحول الشعراء: (الهامش): ٢١/١.

(٢) المصدر نفسه: ١٧/١.

يقول: موضعها: ناقعاً))[1] . إلى هنا ، فإن صنيع الحضرمي مع الفرزدق في هذا الموضع ، وفي غيره [2] ، تكتب له الريادة في الانتصار للقاعدة النحوية ورفض انتهاكها والصرامة في تطبيقها فقد ((وجد أن الأصل في البحث النحوي هو تحديد مستوى معين من مستويات الأداء اللغوي وبناء القواعد عليه))[3].

أما الاتجاه الآخر القائم على قبول ما يقوله أمراء الكلام بعد تأويله فيمكن تسميته بـ: (الوسطية والتسمح) ، على أن أبا عمرو بن العلاء (١٥٤ هـ) هو مَن بدأه ، وهذا ليس يستغرب ، فقد تعامل مع ما سمعه من كلام العرب واقعاً لغوياً ، وبنى علمه على الأشيع منه، من دون أن يرفض سواه ، وعندما سئل عن هذا أجاب: ((أعمل على الأكثر وأسمي ما خالفني لغات))[4] ، ويبدو أن موقف (أبو عمرو) قد وجد صداه عند بعض اللغويين المؤسسين لدرس العربية ، يتقدمهم (الخليل) بمقولته التي أصبحت دستوراً: ((الشعراء أمراء الكلام يصرفونه فيه أنّى شاؤوا ، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم))[5].

وذكر (سيبويه) انتهاكات لسانية جاز للشعراء ارتكابها، منها في قوله: ((اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام من صرف ما لا ينصرف يشبهونه بما ينصرف من الأسماء... وحذف ما لا يحذف ، يشبهونه بما قد حذف واستعمل محذوفاً ، كما قال العجاج:

قواطناً مكّة من ورق الحمى

([1]) طبقات فحول الشعراء: ١٦/١.

([2]) ينظر: المصدر نفسه: ١٧/١- ٢١.

([3]) توجيه القراءات القرآنية (اطروحة دكتوراه): ٣٩٧.

([4]) طبقات النحويين واللغويين: ٣٩.

([5]) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ١٤٣.

يريد الحمام... ويحتملون قبح الكلام حتى يضعوه في غير موضعه ؛ لأنه مستقيم ليس فيه نقص ، فمن ذلك قوله:

صددتَ فأطولت الصدود وقلّما

وصال على طول الصدود يدوم

وإنما الكلام: وقلّ ما يدوم وصال))(1) .

وقال (الفراء ٢٠٧هـ): ((إنّ العرب تجري ما لا يجري... في الشعر... فلو كان خطأً ما أدخلوه في أشعارهم))(2)، أي أنه يمثل واقعاً لغوياً يُعتد به، ولذا قال (ابن جني): إنَّ الناطق ((على قياس لغة من لغات العرب مصيب غير مخطئ))(3) .

ولعل مقولة لسيبويه ، أخرى ، تفتح لنا مغاليق ما أجاز للشعراء انتهاك قواعد اللغة ، يقول: ((وليسَ شيءٌ يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً))(4). والاضطرار ، هنا ، يفهم من جانبين: **جانب** يتمثل بالوزن الشعري وما يمليه على الشاعر ، **وآخر** يتصل بالمعنى من تقديم أو تأخير ، أو حذف ، أو غيره ، وهذا الثاني مما يضفي على المعنى جمالية قد لا يتوافر عليها النص الشعري إذا جاء بحسب التتابع التقليدي للوحدات اللغوية المختلفة. أما الأول فهو الذي انماز به الشعراء عن أرباب فن القول متمثلاً بالضرورة الشعرية ، وهذا هو مسار (أبو عمرو) وسلاّك طريقه . أما في الاتجاه الآخر فلم يكن كثير من اللغويين يعترف بهذه الضرورة ، ولم يتصوروا أن شاعراً يخطئ في اللغة ؛ لأنه

---

(١) الكتاب: ٢٦/١- ٣١.

(٢) معاني القرآن: ٢١٧/٣.

(٣) الخصائص : ١٢/٢.

(٤) الكتاب: ٣٢/١.

في نظرهم يتكلمها بالسليقة ، وإذا وجدوا في شعر شاعر انتهاكاً لقواعد اللغة فإنهم يردونه [1].

والضرورة التي سنّها (الخليل) ، ونظّر لها سيبويه: من اللغويين من قبِلها ، ومنهم مّنْ دعا الشعراء إلى الابتعاد عنها ؛ لأنها تُذهب بماء الشعر وتشينه ، وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية ، يقول هذا (أبو هلال العسكري) [2] . على أنه قد علّل لجوء الشاعر إلى الضرورة بما لا يُقبل ؛ لأن الشعر سابق للقاعدة ، وهي وُلدت من رحمه ، والنقد كان موجوداً ، فضلاً عن أن ما عُدّ من الضرورات جاء في شعر الفحول ، يقول : ((وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقباحتها ، ولأن بعضهم كان صاحب بداية ، والبداية مزلة ، وما كان أيضاً تنقد عليهم أشعارهم، ولو قد نقدت وبُهرج منها المعيب... لتجنبوها)) [3] .

ومما يؤيد قولنا ما يذهب إليه (ابن جني) من أن الضرورة التي يلجأ إليها الشاعر – على قبحها – ((ليس بقاطع دليل على ضعف لغته ، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته))[4]. وقد وضع القياس شرط إباحتها ، يقول: ((اعلم أن الشاعر إذا أُضطر جاز له أن ينطق بما يبيحه القياس وإن لم يرد به سماع ، ألا ترى إلى قول أبي الأسود:

ليتَ شعري عن خليلي ما الذي
غاله في الحب حتى وَدَعَه

([1]) ينظر: فصول في فقه العربية : ١٦٤.

([2]) ينظر: الصناعتين : ١٥٦.

([3]) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

([4]) الخصائص : ٣٩٢/٢.

وعلى ذلك قراءة بعضهم: ﴿مَا وَدَعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى﴾ بالتخفيف أي ما تركك))[1] ، أي أن هذه القراءة أباحت لأبي الأسود استعمال (ودَع) .

وإذا كانت الضرورة الشعرية قد شغلت بال القدماء ، فإنَّ (**نازك الملائكة**) أخذت على النقاد والمعاصرين سكوتهم على غلط الشاعر في قواعد النحو واللغة – والضرورة منها – لأنه في زعمهم ((**ليس عالماً باللغة وإنما هو منشد يفصح عن عواطفه بين يدي جمهور يحب الشعر ولا يحب القواعد**)) [2] ، وإذا كانوا يرون أن الغلط لا يضير الشاعر فإنها ترى أنه يضير الفكر ويضير الجمال فضلاً عن الشاعر[3] . والخطأ عندها يؤلم وله وخزٌ كوخز الأبر[4] ، وهذا يذكرنا بمن كان يشم ((للحن غَمَراً كغمر اللحم))[5] ، أي: ريحه إذا فسد ، وهي تدعو إلى الالتزام بقواعد اللغة وإجلالها إلى درجة تشبه الخشوع ((**ومَن لم يخشع لم تنكشف له الأسوار والأغوار**)) [6] ، لتسير بذا على خطى (الحضرمي) و(عيسى بن عمر) ومن تبعهم متشدداً في تطبيق القواعد النحوية واللغوية ، على أن هذه القواعد – في نظرها – ليست قيداً في عنق الشاعر ، بل صديقته ((**وحاميته ، تعطيه الأمان، وتحرس معانيه بما تزيله من ضباب الالتباس**)) [7] .

إنها ترفض العبث بقواعد اللغة وإخضاعها للسماع الشاذ، وتعلل رفضها: بأن قواعد النحو تخضع لمنطق العاطفة الإنسانية

([1]) الخصائص: ٣٩٦/١.

([2]) سايكلوجية الشعر: ١٢.

([3]) ينظر: المصدر نفسه: ١٣.

([4]) ينظر: المصدر نفسه: ١٤.

([5]) إحياء النحو : ٩.

([6]) سايكلوجية الشعر:٢١.

([7]) المصدر نفسه: ١٢.

((وما من قاعدة معقولة قط إلا وفي وسعنا أن نلتمس لها سبباً إنسانياً يدعمها)) [1] . تقول هذا وهي ترفض دخول (ال) التعريف على الفعل والمنادى رغم ورود السماع بهما ، تقول: **((راح جيل كامل من شباب لبنان يدخلها على الأفعال فيقولون في مثل الأشطر التالية:**

أقفاصه الترن في الهياكل

الأروقة المعاول

الترن في الشوارع الغوائل

والأكهف المنازل

التودّ أن تحبس بي الحياة والتجددا))[2].

إنّ (ال) الداخلة على الأفعال هنا : موصولة ، ولعلّ رغبة بعض الشعراء الشباب في ((تخليص التعبير العربي من طبيعته المجردة والاطلاقية))[3] هي التي دفعتهم إلى تعريف كل شيء بما فيها الفعل ، وهذا ما ترفضه (**نازك**) رغم ورود السماع به ، كقول (الفرزدق)[4] :

ما أنت بالحكم الترضى حكومته

ولا الأصيل ولا ذي الرأي والجدل

وتتساءل أيضاً : **((ولماذا سكت الناقد العربي على دخول (ال) هذه على المنادى بـ (يا) في مثل الأبيات التالية:**

([1]) قضايا الشعر المعاصر: ٣٢٩.

([2]) المصدر نفسه: ٣٢٧- ٣٢٨.

([3]) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: ١٥٦.

([4]) لم أجده في ديوانه . وهو موجود في مصادر كثيرة ، منها: الإنصاف في مسائل الخلاف: ٥٢١/٢ ، شرح ابن عقيل: ١٥٧/١ ، لسان العرب (أمس): ٨/٦ ، شرح التصريح على التوضيح: ٣٢/١ .

يالفلك الدائر ، ياليوزع الحياة في فصولها

ألم أكن أنا من التراب ، ياليبخبخ المطر))[1]

ورغم علمها بأن بعض القدماء قد أدخل (ال) على المنادى المعرفة وذلك في قول الشاعر: [2]

فيا الغلامان اللذان فرّا إياكما أن تعقبانا شراً

إلا أنها ترفضه أيضاً ، تقول: لأننا ((**خرجنا اليوم من بداوة القرون الأولى التي كانت تعزل بطناً من قبيلة ما فتجعل لغته تشذ وتنحرف ، ولقد ثبت القرآن ، بلغته السهلة الجميلة ، صورة للغة العرب سارت عليها القرون ، وأغنتنا عن الشذوذ والعبث**))[3] ، وأبعد من هذا ترى أن الحفاظ على القاعدة والالتزام بها دليل على احترام الأمة لتأريخها ، تقول: ((**إنّ لزوم القاعدة النحوية صورة من إحساس الأمة بالنظام ودليل على احترامها لتأريخها وثقتها بأنها أمة أصيلة**))[4] . فهي – القاعدة – تهبنا العمق التاريخي ، ((**أما الشذوذ فهو ينبت بنا بعيداً ويبتعد حيث لا نجد مشاركاً ولا أنيساً**))[5] .

إن (**نازك الملائكة**) بهذا تشير إلى الجانب الاستعمالي والنظري للنحو العربي إذ **الاستعمالي:** ((محاكاة الجمل العربية في الاستعمال... واتباع أنماط الصياغة العربية))[6] ، **والنظري:** ((مدى ((مدى اطراد الظاهرة في النصوص مروية أو مسموعة ، واعتبار

([1]) قضايا الشعر المعاصر: ٣٢٧- ٣٢٨.

([2]) لم تثبت نسبة البيت إلى أحد ، ينظر: شرح التصريح على التوضيح: ٢٢٦/٢.

([3]) قضايا الشعر المعاصر : ٣٢٨- ٣٢٩.

([4]) المصدر نفسه: ٣٢٩.

([5]) سايكلوجية الشعر: ١٢.

([6]) الأصول (د. تمام حسان) : ٩٣.

ما يطرد من هذه الظواهر قواعد ينبغي الالتزام بها ، وتقويم ما يشذ من نصوص اللغة عنها))(١) .

إنَّ ما يمكن أن يطلق على مذهبها هو: مذهب التشدد وعدم التسمح ، وتسميه – هي - : (التقديس) ، وعندها إن **((قضية اللغة العربية يجب أن تكون أعزّ علينا من سمعتنا الشخصية))**(٢) .

إن الشاعر العربي في نظرها يخسر خسارة فادحة إذا استهتر باللغة ، لأن الشعر في واقعه ، ما هو **((إلاّ مقدرة الشاعر على استعمال اللغة بحيث تشع ألفاظ المعاني والظلال والانفعالات))**(٣) .

إنها بآرائها هذه ، وقد التزمت بها في شعرها بشكل كبير ، تقترب من رأي لعبد القاهر الجرجاني عدّ فيه من يرى النحو باباً من التعسف ولا يعتمد على عقل كالصاد عن سبيل الله ، يقول: إنها آراء ((لو علموا مغبتها وما تقود إليه لتعوّذوا بالله منها ، ولأنفوا لأنفسهم من الرضا بها ، ذاك لأنهم بإيثارهم الجهل بذلك على العلم: في معنى الصاد عن سبيل الله ، والمبتغي إطفاء نور الله تعالى))(٤).

ولا جرم إن (**نازك الملائكة**) تمثل اتجاهاً معاكساً لما ساد في عصرها من محاولات كثيرة لتيسير النحو العربي وتقنين قواعده(٥) . إلا أنها يمكن أن تلتقي معها في مشروع الإحياء والتجديد الذي تبنته أيضاً من دون المساس بقواعد اللغة.

---

(١) أصول التفكير النحوي : ١٣.

(٢) قضايا الشعر المعاصر: ٣٢٧ .

(٣) الصومعة والشرفة الحمراء: ٢٢١.

(٤) دلائل الإعجاز: ٦- ٧.

(٥) كمحاولة: إبراهيم مصطفى في: (إحياء النحو) ، د. مصطفى جواد في: (كيفية اصلاح العربية) ، د.أحمد عبد الستار الجواري في: (نحو التيسير) ، د. مهدي المخزومي في: (في النحو العربي نقد وتوجيه) وفي: (في النحو العربي قواعد وتطبيق) ، د.إبراهيم السامرائي في: (النحو العربي نقد وبناء) .

إلى ذلك يرى بعض المحدثين أن الشاعر الحديث قد وقع في حصار مزدوج ، حصار قواعد اللغة والرغبة في التجديد ، مما يجعل النص الشعري نصاً غير حر ، يقول (يوري لوتمان): ((والنص الشعري يخضع لكل ما تخضع له اللغة من قواعد ولكنه يزيد على ذلك بما يفرض عليه من قيود جديدة إضافة إلى تلك التي تتعلق باللغة مثل : ضرورة مراعاة المقاييس الوزنية الإيقاعية ، وتنظيمه طبقاً للمستويات الصوتية التقفوية والمعجمية... وكل ذلك يجعل النص الشعري نصاً غير حر إلى حد أكبر بكثير من ذلك الذي يوجد في المحادثة العادية الدارجة))(١) .

إذن ، هي مشكلة يقع فيها الشاعر العربي الحديث أكثر من غيره وتتمثل عنده بثقافة الارتباط الجنيني بالماضي التقليدي من جهة ، وثقافة التبعية للآخر من جهة أخرى ، يقول هذا: (أدونيس)(٢) . والتبعية للآخر تعني – هنا – الإفادة من الثقافات غير العربية ، ويضيف : إن وضع العربية هو ما يعطي الماضي التقليدي طابعه الأكثر حدة ((فقد نشأ العربي في ثقافة ترى إلى اللغة بوصفها صورته الناطقة ، وبوصفه صورتها الشاعرة والمفكرة ، فهي وحدة عقل وشعور ، وهي الرمز الأول للهوية العربية... كأنها الكائن نفسه))(٣) . وقد قال غيره : إن الأعرابي صانع العالم العربي(٤) ، في إشارة إلى أن الفصحى أخذت من الأعراب.

إن الشعر في نظر هؤلاء لا يمكن أن يكون ملتزماً ، فهو ((كالرسم والنحت والموسيقى لا يقبل الالتزام ، البحث عن الحقيقة لا يتم باستخدام اللغة أداة ، وليس هذا شأن الشاعر ، إذ الكلمات لديه عوالم صغيرة يخدمها بدل أن يستخدمها))(٥).

---

(١) تحليل النص الشعري: ٧٧.

(٢) ينظر: الشعرية العربية : ٨٧.

(٣) المصدر نفسه: ٨٧- ٨٨.

(٤) ينظر: تكوين العقل العربي: ٧٥.

(٥) ما الأدب؟: (سارتر) : ٩.

ولا شك في أن القواعد النحوية في النثر والحديث اليومي تستخدم بشكل عفوي ، أما في الشعر ، وعلى قلم المبدع ، فإنها تتحول إلى بنية ذات مغزى ، وما ذلك إلا بفضل اندراجها فيما ليس معتاداً ، أي في الخروج على النمط التقليدي في التراكيب [1] .

وخلاصة القول إن ما رفضته (**نازك الملائكة**) هو ما يسمى بـ: (الضرورة المستقبحة) التي لا تقبلها نفس المتلقي ويمجها سمعه[2] ، أما ما كانت له جذور وعمق في الزمن فإنه – برأيها – يزيد من اقتدار اللغة على أن تصبح قوة خير في حياة الإنسان لتهبه الحكمة والهدوء وسلامة المنطق [3] ، مع ميل منها شديد إلى المحافظة على القاعدة ، وهذا ليس يستغرب ، فاللغات السامية – والعربية إحداها – تميل ((إلى المحافظة على القديم وعدم الرغبة في إحداث شيء من التغيير والتحويل))[4] .

و(**نازك الملائكة**) حينما تدعو إلى صحة اللغة وسلامتها تؤمن إيماناً عميقاً بالتجديد المبدع على أيدي النقاد والشعراء ، ولا تريد أن تنصب مشانق أدبية لمن يدعو إلى الاستغناء عن بعض شكليات النحو العربي البالية [5] .

---

(1) ينظر: تحليل النص الشعري: ١٥٥- ١٥٦.

(2) ينظر: الاقتراح: ٢٠.

(3) ينظر: سايكلوجية الشعر: ٢٣.

(4) تاريخ اللغات السامية: ١٧.

(5) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٣٣٢.

رابعاً:

التجديد في اللغة وإحياء الألفاظ

((اللغـــة عطـــاء لا ينفـــد ، وفـــي وســـعها أن تعطـــي جديـــداً للعصـــور كلها))

(نازك الملائكة)

رابعاً: التجديد في اللغة وإحياء الألفاظ :

التجديد ضرورة حيوية تلازم البشر ما دامت السنون والعقود والقرون تمضي ، للإيفاء بمتطلبات الحياة المختلفة.

واللغة حاجة أساسية من حاجات الحياة ترتبط بتلبية رغبات الناس الجسمية والعقلية ، وكذلك في التواصل مع الآخرين ، فلا بد وأن تسير مع ركب التجديد لمواكبة ضرورات الحياة التي تستجد في كل زمن وحين .

والقرآن الكريم بنزوله معجزة لنبينا محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) يُعد ثورة التجديد الأولى في العربية ، فقد نزل بلسان قوم المصطفى (صلى الله عليه وآله وسلم) ، وهم أهل الفصاحة والبلاغة . نزل بمفردات وألفاظ لسانهم ، لكنه أعجزهم بأسلوبه ، بطريقة نظمه لهذه المفردات ورصفها مع بعض ، وتنوع العلاقات اللغوية القائمة بينها ، حتى منع عتاة القوم من أرباب الكلام الناسَ من الاستماع إلى الذكر الحكيم لئلا يفسد عليهم عقيدتهم الباطلة ، يقول الباري سبحانه وتعالى: ﴿ وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَا تَسْمَعُوا لِهَذَا الْقُرْآنِ وَالْغَوْا فِيهِ لَعَلَّكُمْ تَغْلِبُونَ ﴾ فصلت:٢٦ .

أما الشعراء فكأنما اهتدوا بهدي ثورة القرآن اللسانية ليكون في ألفاظهم نوع من الجدة – وإن كانت من اللسان العربي - ، وأخذت أنساقهم اللغوية منحىً آخر انسجاماً مع الحياة الجديدة ، بعد أن رفض الإسلام – والقرآن دستوره – كثيراً من المفاهيم والعادات المحرمة التي كانت سائدة قبله . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى: التطور الحضاري الذي أصاب الأمة بعد مجيء الإسلام فقد تنورت قلوب أبنائها وعقولهم إذ ((كان النبي محمد (ص) إلى جانب نضاله ضد الإلحاد يدعو إلى نمط حياة اجتماعية وروحية جديدة ملغياً التباعدات والفروق القائمة بين القبائل والأعراف والشعوب ، ولم يكن هذا النمط الجديد يستتبع إيجاد سلوك شخصي

واجتماعي فحسب ، وإنما يستتبع إلى ذلك لغة تواصل وتعبير جديدة))[1].

على أن العربية هي هي ، لكن ما أتيح لها من عوامل نماء وخلود وحياة ما وسع من طرائق استعمالها وتنوع لهجاتها ، لتجني بذلك محصولاً لغوياً لا نظير له في اللغات الأخرى ((والقاعدة في فقه اللغات بوجه عام: إن الكلمة الواحدة تعطي من المعاني والدلالات بقدر ما يتاح لها من الاستعمالات ، لأن كثرة الاستعمال لابد أن تخلق كلمات جديدة تلبي بها مطالب الحياة والأحياء))[2].

وقوانين التطور الذي أصاب الحياة بدأت تأخذ مأخذها في لغة الشعر منذ أن انتشر الدين الإسلامي ، وإذا كانت لغة الشعر الجاهلي وموضوعاته قد ظهرت – بعض الشيء – من جديد إبّان العصر الأموي ، إلا أن الأمر تغير في العصر العباسي ، فلم يعد الشاعر ينعى الأطلال ، ولا يصف الناقة ولا الرحلة مع الصعلكة... بل رفضها ، كقول لأبي نؤاس[3] :

عاج الشقي على دار يسائلها	وعجت أسأل عن خمارة البلدِ
لا يرقئ الله عيني من بكى حجراً	ولا شفى وجد من يصبو إلى وتدِ
قالوا ذكرت ديار الحي من أسدٍ	لا در درك قل لي من بنو أسدِ

فقد أحسّ الشعراء بضرورة تغيير لغتهم بما يتيح لهم أن يواكبوا الحياة الجديدة .

---

(1) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: ١٢٤.

(2) دراسات في فقه اللغة: ٢٩٢- ٢٩٣.

(3) الديوان: ٤٦.

كما كانت العوامل الجغرافية والاجتماعية ذات تأثير واضح في شعر الأندلسيين ، فضلاً عن إيثارهم الإيقاعات الخفيفة العذبة التي تنسجم مع الطبيعة التي كانت تحتضنهم [1].

واستمر هذا التأثر إلى العصر الحالي، ومن ثم فإن اللغة لابد أن يمنحها أهلها آفاقاً جديدة ، وفي هذا تقول (**نازك الملائكة**): ((**إن اللغة إن لم تركض مع الحياة ماتت**))[2] ، مع تحفظ يسجل هنا؛ لأن هذا الكلام يشمل اللغات الأخرى ولا ينطبق على لغة القرآن الذي يتعبد بتلاوته صباح مساء في أداء الفروض اليومية ، وهي إذ تعترف بأن ((**لغتنا العربية بما فيها من قوانين القياس ، ومعاني الصيغ ، وأسلوب ترتيب العبارة ، ما زالت أرضاً بكراً مليئة بالكنوز ، وفي وسعها أن تتفجر بالعطاء واللون والصور بين يدي الشاعر المعاصر على صورة لم يكن الشاعر العربي القديم يحلم بها**))[3] ، فإنها تعتقد أن الشاعر المرهف هو من يستطيع أن يمد الكلمات بالمعاني الجديدة التي لم تكن لها [4] ، ذلك لأن العربية واسعة ، لها آلاف المفردات ، والقدماء لم يستعملوا اللغة كلها ، والمتروك منها كنزٌ كثير ، تقول: ((**إن الألفاظ التي استعملها القدماء في اللغة العربية لم تستنفد بالاستعمال ؛ لأن اللغة بطبعها كالبحر ، مهما استقينا منه فهو لا ينقص ، وإنما اللغة عطاء لا ينفد ، وفي وسعها أن تعطي جديداً للعصور كلها**))[5] .

تقول هذا وهي على وعي بالسبيل الذي يوصل إلى بث الحياة من جديد في الألفاظ ، إنه : ما سمي بـ (نظرية السياق) إحدى نظريات دراسة المعنى ، وتعني : ((النظم اللفظي للكلمة

---

(1) ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: ١٢٥- ١٢٦.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: (مقدمة شظايا ورماد) : ٨/٢.

(3) سايكلوجية الشعر: ٢٨.

(4) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة: (مقدمة شظايا ورماد) : ٨/٢.

(5) سايكلوجية الشعر: ٢٨- ٢٩.

وموقعها من ذلك النظم)) [1] ومعنى الكلمة عند أصحاب هذه النظرية هو: ((استعمالها في اللغة ، أو الطريقة التي تستعمل بها ، أو الدور الذي تؤديه))[2] ، وباعتبار الكلمة وحدة لغوية فإن معناها لا ينكشف إلا من خلال تسييقها ، أي عند وضعها في أنساق لغوية مختلفة [3] .

و(**نازك الملائكة**) تعي هذا ، فلا كيان للفظة ولا شخصية ولا روح للكلمة خارج القصيدة ، تقول: ((**والشاعر المبدع هو الذي لا يعترف بأي كيان للألفاظ خارج قصائده فما يكاد يستعمل اللفظة من اللغة في شعره حتى تصبح ملكاً خاصاً له ، لها في داخل القصيدة كيان وشخصية وروح**)) [4] . ولا شك في أن هذا لا يتأتى للكلمة إلا بعد مجاورتها وحدات لغوية أخرى ، ويمكن التمثيل لما تراه بشيء من شعرها:

تقول في قصيدة (إن شاء الله) [5]:

ناديت الوردة ذات صباح : ياوردةً إني عطشى

فرنت وانتفضت وابتسمت

وجها ، قلباً ، شفة ، رمشا

منحتني العطر ، اللون ، الحب ، وما بخلت

فرشت لي خدّيها وحنّت

فألفاظ هذه المقطوعة من اللسان العربي ، لكن الجديد هو الاستعمال ومجاورة الألفاظ لبعضها ، لترسم بها صورة زاهية

([1]) دور الكلمة في اللغة : ٥٤- ٥٥.

([2]) علم الدلالة (د. أحمد مختار عمر) : ٦٨.

([3]) ينظر: المصدر نفسه: ٦٨ ، و : علم الدلالة (بالمر) : ٦١.

([4]) الصومعة والشرفة الحمراء: ١٨٣.

([5]) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٥٣/٢.

لحال الوردة صباحاً ، وهذا مما لا نجده في الشعر الجاهلي ، بل وحتى الأموي.

والواقع إن السياق بأنواعه – وإن كان المقصود هنا السياق اللغوي ، مما تنبه إليه القدماء ولم يبتدعه المحدثون على غفلة منهم، لكنهم لم يسموه صراحة ، وفي كتبهم إشارات كثيرة له ، يقول (سيبويه) في (باب ما يضمر فيه الفعل المستعمل إظهاره في غير الأمر والنهي) : ((وذلك قولك : إذا رأيت رجلاً متوجهاً وجهة الحاج ، قاصداً في هيئة الحاج فقلت: مكةَ وربّ الكعبة ، حيث زكنت أنه يريد مكة ، كأنك قلت: يريد مكة والله... أو رأيت رجلاً يسدد سهماً قِبل القرطاس فقلت: القرطاس والله ، أي يصيب القرطاس ، وإذا سمعت وقع السهم في القرطاس قلت: القرطاس والله ، أي أصاب القرطاس))[1] .

وأشار له (ابن جني) من دون أن يسميه – أيضاً [2] ، وبيّن (عبد القاهر الجرجاني) ما للرصف اللغوي أو المجاورة من أثر في المعنى ، بقوله: ((إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلمة مفردة ، وإن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها))[3] .

أما المتأخرون ((من علماء التفسير والأصول فقد بلغوا به شأوا بعيداً: في التنظير ، وفي الممارسة ، مع الإشارة إلى اسمه صراحة)) [4] .

لقد تنبه علماؤنا القدماء إلى نوع من أنواع السياق ، مهم ، أكد عليه مشايعو هذه النظرية المحدثون كثيراً ، إنه: سياق المقام أو الحال ، وهو ما يدعو المبدعين من الشعراء والأدباء إلى التجديد في لغتهم وإحياء الألفاظ بما يلائم روح العصر الذي ينتمون إليه

([1]) الكتاب: ٢٥٧/١.

([2]) ينظر: الخصائص : ٢٤٥/١- ٢٤٨.

([3]) دلائل الإعجاز : ٣٨.

([4]) توجيه القراءات القرآنية: ٤٢٣.

والأخذ بالاعتبار الموقف الإنساني الذي يحيط بالكلام وهذا من صميم الدراسة الأسلوبية [١] ، يقول (ستيفن أولمان): ((إن السياق ينبغي أن يشمل كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات ، والعناصر غير اللغوية المتعلقة بالمقام الذي تنطق فيه الكلمة لها هي الأخرى أهميتها البالغة في هذا الشأن))[٢] ، حتى قيل عن السياق : إنه النص المصاحب للنص الظاهر وهو الجسر الذي يربط النسق اللغوي بالبيئة الخارجية [٣] .

ومع هذا الذي قاله (أولمان) فإنّ له رأياً جديراً بالقبول والمناقشة ، في الوقت نفسه ؛ وهو يرد على الذين يقولون أن لا معنى للمفردة خارج السياق ، فكأنهم لا يفرقون بين اللغة والكلام ؛ إذ إنّ سياق الموقف يكون في الكلام ، يقول: ((إنّ الذين ينادون بهذه الآراء ينسون الفرق الأساس بين الكلام واللغة ، وهذا الفرق يتمثل في أن السياقات إنما تكون في المواقف الفعلية للكلام ، وغني عن البيان حينئذ أن معاني الكلمات المخزونة في أذهان المتكلمين والسامعين لا تحظى بالدقة والتحديد إلا حين تضمها التراكيب الحقيقية المنطوقة)) [٤] . ثم يتساءل: ((ولكن هل هذا يعني أن الكلمات المفردة لا معنى لها على الإطلاق؟ كيف تصنف المعاجم إذا لم يكن لهذه الكلمات معانٍ؟)) [٥] .

إنّ رأيه الأول يمكن أن يقبله دارس اللغة ، أما ما يخص عمل المعاجم فإن تعدد المعاني التي تذكرها للمفردة الواحدة هو نتيجة للسياقات التي ترد فيها ، ومع هذا فهو لا ينكر أن من الكلمات من يعتريها الغموض خارج النسق الكلامي الذي ترد فيه . والواقع إن للكلمة معنىً يسمى مركزياً وآخر هامشياً ، أو

---

(١) ينظر: أدوات النص: ١٨.

(٢) دور الكلمة في اللغة: ٥٧.

(٣) ينظر: اللغة والمعنى والسياق: ٢٢٨.

(٤) دور الكلمة في اللغة: ٥٥.

(٥) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

ما يسمى بالدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية ، إذا تنوع الظرف المحيط بالكلام أو كيفية صياغته [(١)] .

إن اللغة مادة الأدب ، كاللون للرسم ، والحجر للنحت ، لكن اللون وما أشبهه يختلف مادياً عن اللغة ، فهو يظل خاملاً من الناحية الاجتماعية ، بخلاف اللغة التي تمثل مادة من نوع آخر ، وتتميز بفاعلية اجتماعية حتى من قبل أن يمتد إليها إبداع الأديب[(٢)].

لقد تنبهت (**نازك الملائكة**) إلى أن: التجديد ، أو إحياء الألفاظ أو التعبير بلغة العصر ، لا يتم إلا على أيدي المبدعين من الشعراء المعاصرين من دون ((**إنكار لعبقرية القدماء ، فإنّ أجدادنا إنما كانوا مبدعين لأنهم مثلوا الحياة الفكرية لعصرهم**))[(٣)] ، أي: كلٌ مبدع في عصره ، ولأن الشاعر يهدف إلى نوع من المعنى يرتضيه لإيصاله إلى المتلقي ، فإنّ ((الابتداع (innovation) أو الخلق (creativity) من الأسباب الواعية لتغير المعنى))[(٤)].

إنّ لغة الشعر ليست ساكنة وإنما متحركة ، تبدو في عصر ما غيرها في العصر الذي يليه أو يسبقه ، والمحافظة هنا مخالفة لخط النمو الذي تفضله الحياة ، تقول (**نازك**): ((**إننا حين نقدس المقاييس التي انحدرت إلينا جاهزة ، إنما نقر في ألاّ نعكر الراحة التي يتيحها لنا هذا التقديس... فإذا كانت النظم القديمة صالحة للبقاء ضرورية للمجتمع الجديد جاز إبقاؤها على ما هي عليه ، على أن يعيد المجتمع صياغتها... ويمثل لها بأمثلة من الواقع المعاصر**))[(٥)]. والمسألة برأيها: أن يعبر الشاعر بلغة عصره ، وإلا

---

(١) ينظر: دلالة الألفاظ : ١٠٦- ١٢١ ، الأسلوبية (مولينيه) : ١٢.

(٢) ينظر: كتاب ارسطوطاليس في الشعر: ٢٨- ٢٩ ، تحليل النص الشعري: ٤٨.

(٣) سايكلوجية الشعر: ١١٤.

(٤) علم الدلالة (د. أحمد مختار عمر): ٢٤٢.

(٥) التجزيئية في المجتمع العربي في ضمن: الأعمال النثرية الكاملة : ٤٨٦/٢.

وإلا وُلد شعره ميتاً ، فلا ينبغي له أن ينظم بلغة (ابن الفارض) أو (البهاء زهير) ؛ لأن ذلك لا يستسيغه المتلقي في العصر الحاضر [1] ، فعليه – إذن – إيجاد لغة للتعبير عن المواقف المعاصرة ، ولا يكفي أن يركن إلى الموروث ((وما صاغته الألسن... وما استحسنت من لفظ... لأن الاكتفاء بالموجود الموروث ، إنهاك لحرارة الموقف وجدته ما دامت التعابير السالفة قد استنفذت المواقف التي من أجلها أُنشئت))[2] ، فلم يعد النموذج الشعري قائماً على فخامة اللفظ وجزالته .

وهي ترى أنّ في العربية كلمات **((أثقلها أسلافنا في عصور الظلام باقترانات لم نعد نطيقها اليوم مثل (غصن بان ، جوى ، بدر، هلال ، مدنف ، صبا ، قد ، صدغ ، ...))**[3] على أنّ هذه الألفاظ لم تمت فبالإمكان **((أن تتفتح وتنبض لو أدخلناها في سياق استعارات وتشبيهات معاصرة تنتمي إلى حياتنا الواقعية))**[4].

ومصداقاً لدعوتها التجديدية والإحيائية فإن قارئ شعرها يجد من التراكيب والمفردات ما فيه روح العصر ونفس التجديد مثل: (القمر الباسم [5] ، الألم المعاصر[6] ، الوجود الحزين[7] ، ضباب ضباب الأحلام [8] ،

([1]) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة ، (مقدمة للصلاة والثورة) : ٤١٢/٢.

([2]) فلسفة المكان: ٩٠.

([3]) سايكلوجية الشعر: ٢٩.

([4]) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

([5]) الأعمال الشعرية الكاملة : ٧٩/١.

([6]) المصدر نفسه: ١٠٠/١.

([7]) المصدر نفسه: ١٧١/١.

([8]) المصدر نفسه:١٩٦/١.

الوداد العذب[١] ، الزمن المبهوت [٢] ، القطار المجهد[٣] ، ، خطى مائتة[٤]) ، والأمثلة كثيرة جداً.

إنها ، وهي تدعو الشعراء المعاصرين إلى أن يكتبوا بلغة عصرهم مع محافظتهم على قواعد العربية ، لا تنكر عليهم أن يتزودوا من الثقافات الأخرى ؛ لأنه سينتج شعراً لا يشبه القديم ، تقول: ((**فإذا أضاف الشاعر العربي المعاصر ما في نفسه من ثقافة جديدة ، ولذهنه من سعة وإدراك ، وما في حياته من تجارب معقدة لم يعرفها القدماء ، إذا التقى هذا الجديد المعاصر بغنى هذه اللغة وخصوبتها فلابد أن ينشأ من ذلك شعر لا يشبهه شيء من الشعر العربي السابق لأن له خصائص متفردة**))[٥] .

إن هذا التفرد يتأتى للشعر الجديد من ((لغة جديدة أصولها عربية ودلالاتها جديدة ، وهذا شيء طبيعي في أدب جديد له مفهوم جديد فاللغة مادة متطورة متجددة ما دامت حياتنا التي نحياها متطورة متجددة))[٦] . على أن جمال اللغة في الشعر يعود إلى علاقة المفردات بعضها ببعض ، تتحكم فيها الانفعالات والتجارب لا النحو[٧] . والشاعر إذا أراد أن يكون حديثاً ، عليه أن يكون شاعراً قبل كل شيء ، ولا يكون شاعراً في لغة ما إلا إذا شعر وكتب كأنه هي ، وكأنها هو[٨] .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣١١/١.

(٢) المصدر نفسه: ٣٥/٢.

(٣) المصدر نفسه:٤٤/٢.

(٤) المصدر نفسه: ٥٧/٢.

(٥) سايكلوجية الشعر: ٢١.

(٦) لغة الشعر بين جيلين: ١٤٠.

(٧) ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٨) ينظر: الشعرية العربية: ١١٠.

وخلاصة القول إن (**نازك الملائكة**) في دعوتها إلى التجديد وإحياء الألفاظ لا ترفض القديم ، وصرامتها بتقديس القاعدة النحوية معروفة ، ولكن لشعورها بالكنز الدفين من مفردات العربية مما يحتم على المبدعين بث الروح فيها من جديد من خلال سياقات وأنماط لغوية معاصرة تواكب تطور الحياة بعد أن ((**أبتليت بأجيال من الذين يجيدون التحنيط وصنع التماثيل ، فصنعوا من ألفاظها نسخاً جاهزة ، دون أن يدركوا أن شاعراً واحداً قد يصنع للغة ما لا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين**))[1].

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: (مقدمة شظايا ورماد):٨/٢.

خامساً:

آراء لغوية أخرى

أ - إنسانية الفعل وحركيته.

ب -رفضها الترادف في العربية.

ت -رفضها الألفاظ المعجمية في الشعر.

ث -رفضها الألفاظ العامية في الشعر.

أ. إنسانية الفعل وحركيته

((في الأفعال يمتد مجال الإنسانية وتعيش أحاسيسنا وحركاتنا وتقلباتنا وحياتنا كلها))

(نازك الملائكة)

أ. إنسانية الفعل وحركيته :

الفعل: كلمة تدل على حدث أو معنى في نفسها ، مقترنة بزمان تدل عليه صيغتها[١] ، إذ هو أمثلة ((أخذت من لفظ أحداث الأسماء ، وبنيت لما مضى ، ولما يكون ولم يقع ، وما هو كائن لم ينقطع))[٢].

وهو ركن أساس في الكلم بعد الاسم وقبل الحرف ، يقول سيبويه: ((فالكلم اسم وفعل وحرف جاء لمعنى ليس باسم ولا فعل))[٣] ، وقال: ((واعلم أن بعض الكلام أثقل من بعض ، فالأفعال أثقل من الأسماء لأن الأسماء هي الأولى ، وهي أشدّ تمكناً ، ومن ثم لم يلحقها تنوين ولحقها الجزم والسكون))[٤] . وقال (الزجاجي ٣٣٧ هـ): ((والاسم قبل الفعل لأن الفعل منه))[٥] . ولعله ، هنا ، يشير إلى الأصل في الاشتقاق على وفق المذهب الذي يرى أن الاسم أو المصدر هو الأصل ، ومسألة أيهما الأصل ، مسألة نحوية خلافية [٦] .

على أن الرأي الذي يذهب إلى أن المصدر هو الأصل – وسيبويه جزء منه – يخالف حقيقة الاشتقاق في اللغات السامية ، فالفعل فيها ((هو كل شيء فمنه تتكون الجملة ولم يخضع الفعل للاسم والضمير بل نجد الضمير مسنداً إلى الفعل ومرتبطاً به ارتباطاً وثيقاً))[٧] . وكان من نتيجة هذا ((أن سادت العقلية الفعلية... أي أن لأغلب الكلمات في هذه اللغات مظهراً فعلياً حتى في الأسماء الجامدة والألفاظ الدخيلة التي تسربت من اللغات

---

(١) ينظر: الأصول في النحو: ٤١/١.

(٢) الكتاب: ٢١/١.

(٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٤) المصدر نفسه: ٢٠/١.

(٥) الإيضاح في علل النحو: ٨٣.

(٦) ينظر: الانصاف في مسائل الخلاف: ٢٣٥/١- ٢٤٥.

(٧) تاريخ اللغات السامية: ١٥.

الأعجمية ، فقد أخذت هذه الكلمات مظهراً فعلياً أيضاً))[1]. وهذه حقيقة لغوية نتلمسها في كل جملة أسمية ، فإذا قلنا: (البستان مثمر) فإننا نعني: (كان ، أو كائن) ، أو كتقدير ما يتعلق به شبه الجملة [2].

أما دلالة الاسم على الثبات والفعل على الحركة ، فهذا مما اتفق عليه القدماء ، يقول (عبد القاهر الجرجاني): ((إن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئاً بعد شيء ، وأما الفعل فموضوعه على أن يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئاً بعد شيء ، فإذا قلت زيد منطلق فقد أثبت الانطلاق فعلاً ، من غير أن تجعله يتجدد ويحدث منه شيئاً فشيئاً... وأما الفعل فإنه يقصد إلى ذلك ، فإذا قلت: زيد هاهو ذا ينطلق ، فقد زعمت أن الانطلاق يقع منه جزءاً فجزءاً وجعلته يزاوله ويزجيه))[3] ، وقد مثل أيضاً لهذه الظاهرة بقوله تعالى: ﴿وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ﴾ الكهف: ١٨ ، ويقول: ((فإن أحداً لا يشك في امتناع الفعل ها هنا ، وإن قولنا: كلبهم يبسط ذراعيه لا يؤدي الغرض ، وليس ذلك إلا لأن الفعل يقتضي مزاولة وتجدد الصفة في الوقت ، ويقتضي الاسم ثبوت الصفة وحصولها))[4].

ويرى بعض المحدثين إن صفة الحركية والتجدد لا تنطبق على صيغ الأفعال كلها ، ولا ((يمكن تحديد الجملة الفعلية بأنها الجملة التي يفيد فيها المسند ، وهو الفعل ، التجدد ، أو التي يتصف فيها المسند إليه اتصافاً متجدداً ؛ لأن هذا إنْ صدق على

---

(١) تاريخ اللغات السامية: ١٤.

(٢) ينظر: مغني اللبيب : ٥٦٦/٢- ٥٨٧.

(٣) دلائل الإعجاز: ١٣٣- ١٣٤.

(٤) المصدر نفسه: ١٣٤.

الجملة الفعلية المضارعية ، فإنه لا يصدق على الجملة الفعلية الماضوية))[1].

أما عند (**نازك الملائكة**) فإن الفعل لا يمثل الحركة والتجدد ، حسب ، بل يمثل الإنسانية والحياة وهو أشرف ما في اللغة، تقول: ((**في الأفعال يمتد مجال الإنسانية وتعيش أحاسيسنا وحركاتنا وتقلباتنا وحياتنا كلها . إن قولنا: (جاء) يمتلك من الحياة الزاخرة ما لا يملكه ألف اسم وألف صفة ، هذه الحركة التي ينطوي عليها فعل المجيء ، وهذه الإنسانية الكامنة التي يتضمنها، وهذا الزمن الذي يختبئ في ثنايا الحروف ، كل ذلك يميز الفعل ويجعله أوثق ارتباطاً بالحياة نفسها ، ولذلك كان الفعل أشرف ما في اللغة، وإليه تستند الجمل والعبارات ، والفعل هو حقاً إنسانية اللغة**))[2].

وهي بتفسيرها ، هذا ، للفعل ودلالته تسير مع الأصل اللغوي له ، جاء في القاموس المحيط: ((الفِعلُ: بالكسر : حركة الإنسان أو كناية عن كل عمل متعد))[3].

وليس يُستغرب أن يكون الفعل هو حقاً إنسانية اللغة ، لأنه جزء من اللغة ، واللغة ((صانعة لاجتماعية الإنسان والإنسانية))[4].

ودعماً لقولها بأن الفعل أشرف ما في اللغة ، فإنها تستدل بتقدمه على معمولاته إلا في مجالات بلاغية محدودة [5] ، وإذا ما قُدِّم الاسم عليه فإنها ترى في هذا التقديم ذهاباً بقوة الاسم ، تقول: ((**إن تقديم الاسم على الفعل يذهب بقوة هذا الاسم كلياً في نظري ، فعندما نقول: (ذهب زيد) يكون زيد فاعلاً قائماً بفعل**

([1]) الجملة العربية في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة: د. نعمة رحيم العزاوي ، في ضمن كتاب المورد: ١٥٢- ١٥٣.

([2]) قضايا الشعر المعاصر: ٣٢٩.

([3]) مادة (فعل): ١٣٧٨/٢.

([4]) مدخل إلى علم اجتماع الأدب: ٢٣٠.

([5]) ينظر: التجزيئية في المجتمع العربي: ٥٦٩/٢.

الذهاب ، وهذا يمنحه القوة والذاتية الشخصية ، أما عندما نقول: (زيد ذهب) فإن الفعل المتأخر يبقى هو البارز في الجملة لأن المهم هو الفعل الذي يمثل الحدث وهو القيام وتقديم (زيد) لايزيد على أن يسلب زيداً قوة الفاعلية ولذلك في رأيي رفض القدماء أن يجعلوا زيداً في قولنا (زيد ذهب) فاعلاً إنه هنا ضعيف أضعف من أن يكون الفاعل ، لذلك جردوه من الفاعلية وسمّوه مبتدأ ، وعندي أن المبتدأ أقل قوة من الاسم))[1] .

إنها بهذا الرأي توافق البصريين الذين يعربون الفاعل المقدم على فعله مبتدأ ً لا فاعلاً بخلاف الكوفيين[2] .

ولا شكّ في أنها تتحسس ما في اللغة أكثر من أهل الاختصاص لأنها تنطلق في بثها لآرائها اللغوية من كونها شاعرة تشعر بدلالة الكلمات والتراكيب وبما قد لا يشعر به غيرها.

وقد طبقت آراءها ، هذه ، في نقدها شعر (علي محمود طه) – مثلاً – ، تقول: ((**لنلاحظ أولاً الحركة في الأبيات الافتتاحية في القصيدة:**

أقبل الليل واتخذت طريقي لك

والنجم مؤنسي ورفيقي

وتوارى النهار

خلف ستار شفقي من الغمام رقيق

نلاحظ أولاً: الحركة في الفعل (أقبل) وفي ما توحيه عبارة (واتخذت طريقي لك) حيث ترى الشاعر يسير في طريقه نحو

([1]) سايكلوجية الشعر: ٩٠- ٩١.

([2]) ينظر: حاشية الصبّان على شرح الاشموني: ٢/٦٣- ٦٥.

التمثال ، ويؤكد الشاعر هذه الصورة بقوله: (توارى النهار) ، فالفعل (توارى) بطبعه ممدود ومتريث... ومن المؤكد إن الشاعر لو استعمل كلمة (غاب) مكان (توارى) لما استطاع أن يعطي هذا الأثر))[1] ، ثم تبين دلالة الفعل المضارع على استمرارية الحركة، تقول: ((**وينتقل المشهد الغروبي إلى الليل الكامل فترى الشاعر قد انتهى من اجتياز الطريق وبلغ موضوع التمثال وراح يخاطبه:**

أيهذا التمثال ، ها أنذا جئت لألقاك

في السكون العميق

حاملاً من غرائب البر والبحر

ومن كل محدث وعريق

ذلك صيدي الذي أعود به ليلاً

وأمضي إليه عند الشروق

وأبرز ما يلفت النظر هنا عبارة (أعود به ليلاً) التي كان الفعل فيها مضارعاً... والسبب في استعمال المضارع هنا إن الشاعر يريد أن يوحي بالاستمرارية في حركة هذه (العودة) ، فهو يخرج كل صباح ويعود كل مساء ليصطاد الكنوز ويلقيها على قدمي تمثاله))[2] .

إنها باحساسها بدلالة الأفعال هذه وما توحيه جزءاً من التراكيب تنبئ أنها متمكنة من اللغة تمكنها من الشعر ، ومن ثم كان هذا الرأي (الإنساني) في الأفعال ؛ لأن الفعل هو الحركة ، والحركة هي الحياة كما اللغة ، فلا حياة بلا حركة ولا لغة بلا أفعال وهو ما سمته بـ (إنسانية اللغة).

(1) قضايا الشعر المعاصر: ٢٤٩- ٢٥٠.

(2) المصدر نفسه: ٢٥٠.

ب. رفضها الترادف في العربية:

((ليس من الممكن أن تنشأ كلمتان من معنىً واحد وإنما يكون بينهما فرق على وجه ما))

(نازك الملائكة)

ب: رفضها الترادف في العربية:

الترادف ظاهرة دلالية لغوية تعني: دلالة كلمتين أو أكثر على معنىً واحد أو مسمى واحد [1].

وقد أشار إليه القدماء إما بالقبول أو بالرفض ، ولعل (سيبويه) أشهر من قبله ، يظهر ذلك جلياً في قوله: ((اعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين ، واختلاف اللفظين والمعنى واحد ، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين ، فاختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين هو نحو: جلس وذهب ، واختلاف اللفظين والمعنى واحد ، نحو ذهب وانطلق ، واتفاق اللفظين والمعنى مختلف قولك: وجدت عليه من الموحدة ، ووجدت إذا أردت وجدان الضالة ، وأشباه هذا كثير))[2] . فقد حكى (سيبويه) عن العرب كلاماً متبايناً ، ومترادفاً ومشتركاً ، ومتضاداً ، أما الترادف فهو قوله: ((واختلاف اللفظين والمعنى واحد)) ومثّل له بـ(ذهب وانطلق) .

واللغويون الآخرون منهم من نحا منحى (سيبويه) ومنهم من اتخذ طريقاً آخر يتمثل بانكار وجود هذه الظاهرة[3] ، و(أبو هلال العسكري) هو الأشهر ، وما كتابه: (الفروق اللغوية) إلا مصداق لذلك، يقول: ((فمحال أن يختلف اللفظان والمعنى واحد ، كما ظنّ كثيرٌ من النحويين واللغويين ، وإنما سمعوا العرب تتكلم بذلك على طباعها وما في نفوسها من معانيها المختلفة وعلى ما جرت به عاداتها وتعارفها ولم يعرف السامعون تلك العلل والفروق فظنوا ما ظنوه من ذلك ، وتأولوا على العرب ما لا يجوز في الحكم))[4].

([1]) ينظر: الترادف في اللغة: ٣٢ ، أبحاث ونصوص في فقه اللغة العربية: ٢٣٦- ٢٣٨.

([2]) الكتاب: ٢٤/١.

([3]) ينظر: المزهر: ٤٠٢/١- ٤١٣.

([4]) الفروق االلغوية: ٣٥.

وإلى هذا ذهب (ابن فارس ٣٩٥هـ) ، وأشار إلى أنه مذهب شيخه (ثعلب)[1] ، يقول: ((إنّ في (قعد) معنى ليس في (جلس) ألا ترى أنا نقول (قام ثم قعد) و (أخذه المقيم والمقعد)... ثم نقول (كان مضطجعاً فجلس) فيكون القعود عن قيام ، والجلوس عن حالة هي دون الجلوس))[2] .

أما المحدثون ، فهم وإن قبلوه بشروط [3] ، إلا أنهم يعدّونه مظهراً من مظاهر اللغات الإنسانية ، ومن ثم فهو مبحث من مباحث فقه اللغة [4] .

و(**نازك الملائكة**) ترى ما رآه منكرو الترادف في العربية، فهي تعتقد أن لكل لفظة شخصية خاصية بها ، ومن غير الممكن أن تكون كلمتان بمعنى واحد ، تقول: ((**إن لكل لفظة من ألفاظ اللغة شخصية خاصة بها تنبع من ظروفها ، ولسنا أول من يذهب إلى أن المترادف في اللغة شيء لا وجود له ، لأنه ليس من الممكن أن تنشأ كلمتان من معنىً واحد ، وإنما يكون بينهما فرق على وجه ما**))[5] ، وتضرب مثلاً بالكلمتين (فرح ، ومرح) ، تقول: ((**فإن الظاهر إنهما مترادفتان مع أن بينهما فرقاً ملحوظاً يشخص دقة الدلالة في اللغة العربية ، أما (مرح) فإنها تدل على حركة في المكان يجري معها الإنسان هنا وهناك سعيداً في خفة وسرور ، وأما (فرح) ففيها دفقة نفسية ينبعث منها انفعال الفرح في القلب الإنساني دون أن تلازمها حركة بالضرورة**))[6] .

---

(١) ينظر: الصاحبي: ١١٥.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) ينظر: في اللهجات العربية: ١٥٤- ١٥٧.

(٤) ينظر: فقه اللغة العربية (د. كاصد الزيدي): ١٦٨- ٢٠١.

(٥) سايكلوجية الشعر: ٢٨.

(٦) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

وفضلاً عن هذا فإنها ترى أنّ الترادف في الشعر يضعفه ، وهو من تقاليد الشعر في الفترة المظلمة ، وصنعة ظاهرية لا معنى لها[1].

وليس يستغرب هذا الموقف – بحكم شاعريتها – فهي تستشف في الكلمات أموراً سحرية ، وترى ما لا يراه غيرها ، شأنها في ذلك شأن الذين أنكروا الترادف ، قبلاً ، ((فهم قوم شديدو الاعتزاز بألفاظ اللغة ، يتبنون الكلمات ويرعونها رعاية كبيرة ، ينقبون عما وراء المدلولات ، سابحين في عالم من الخيال يصور لهم من دقائق الأمور المعاني وظلالها ، ما لا يدركه إلا هم ، ولا يقف عليه إلا أمثالهم))[2].

والواقع إننا إذا افترضنا وجود الترادف في العربية فإننا نرفض وجهاً من وجوه إعجازها وأفضليتها على اللغات الأخرى ، و(**نازك**) برفضها له لم تحد عن المنطق اللغوي فلا محالة أن لكل لفظة معنىً خاص بها لا يشاركها به غيرها ، ففي (حسام) معنىً لا يؤديه (مهند) والاثنان لا يؤديان معنى (صارم) ، والأمثلة كثر.

([1]) ينظر: الصومعة والشرفة الحمراء: ١٨١.

([2]) في اللهجات العربية: ١٥٧.

ت: رفضها الألفاظ المعجمية في الشعر:

((الكلمة القاموسية تقتل الشعر قتلاً ، لأنها تقطع سبيل الصور وانبثاق الموسيقى))

(نازك الملائكة)

ت: رفضها الألفاظ المعجمية في الشعر:

اللفظة المعجمية ، أو (القاموسية) كما تسميها (**نازك الملائكة**) ما تحتاج الرجوع إلى المعجم لمعرفة معناها ؛ لأن معنى الكلمة المفردة لا يمكن إخضاعه لقاعدة.

والكلمة تُصبح قاموسية كلما قل استعمالها – برغم فصاحتها– وهي ((**تخلق كما يخلق كل شيء تمر عليه أصابع الاستعمال في هذه الحياة المتغيرة**))[١] ، وتفتقد ما تمنحه الحياة من حيوية ، وتأتي في القصيدة جامدة تخدش النظر وكأنها بقعة ميتة في جسد حي ، تقول هذا (**نازك**) أيضاً[٢] .

وبحسب علم اللغة الحديث فإن اللغة كلما كانت أكثر معجمية (lexicological) كانت أقل درجة من التحفيز[٣] ، أي إنها تسلب اللذة من المتلقي وتبعده عن النص.

ورأي(**نازك الملائكة**) في رفضها الألفاظ القاموسية في الشعر يتسق مع ما يذهب إليه علم اللغة الحديث ، إذ ترى أن ((**العيب الأكبر فيها إنها تفتت إحساسات التذوق والإعجاب التي يستجيب لها القارئ للشعر الجميل ، ذلك أن القصيدة تصل إلى التأثير في نفس السامع بما تثيره فيه آنياً من حماسة وخيال ولذة، فإذا وردت فيها ألفاظ قاموسية لا تفهم أصبح على القارئ أن يوقف عملية التذوق ويلجأ إلى القاموس ليبين معنى هذه الألفاظ ومن ثم يواصل القراءة**))[٤] ، وتعتقد – أيضاً – ((**أن الكلمة القاموسية تقتل الشعر قتلاً لأنها تقطع سبيل الصور وانبثاق الموسيقى... وما يكاد القارئ يرجع إلى المعجم أو يقرأ**

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة (مقدمة شظايا ورماد): ٩/٢.

(٢) ينظر: الصومعة والشرفة الحمراء: ١٧٨.

(٣) ينظر: علم اللغة العام : ١٥٢.

(٤) الصومعة والشرفة الحمراء: ١٧٧- ١٧٨.

حاشية الشاعر حتى يكون قد صحا من نشوة الانفعال بالقصيدة ، فيرتطم باللفظة القاموسية وكأنها صخرة باردة تقف في وجهه))[1] . أي أنه يجعل جزءاً من معنى القصيدة خارجها ، والذي يتعارض مع ما يفترض أن تكون عليه لغة القصيدة باحتوائها على كل ما تحتاجه لتكون مفهومة ، وهذا هو السبب في النفور من الألفاظ القاموسية غير المستعملة في لغة العصر.

وإذا كانت – برأيها هذا – تخالف مَن يرى أن اللفظة ((لا تنتمي لعصر دون آخر... وإذا ما طواها النسيان فهو الجدير بانتشالها من الغرق لتعود إلى الحياة من جديد))[2] ، فإنها تفهم (الانتشال) بأنه: إحياء اللفظة القديمة من خلال إدخالها في انساق لغوية تتلاءم مع العصر[3] .

ومع موقفها الرافض لاستعمال الألفاظ القاموسية فإن في شعرها ما تشّمُ منه رائحة عدم الالتزام بما نظرت له – وإنْ كان محدوداً – فقد جاء في شعرها - مثلاً - لفظ (ثبج) وتعني: وسط الشيء ومعظمه وأعلاه[4]. ولا نظن أن معناها سهل يسير على متلقي شعر رواد الحداثة والتجديد . وكذلك فإنها تستعمل الفعل (صاخَ) – بالحاء المعجمة – كثيراً[5] ، ومعناه: استمع وأنصت[6]. ولا نظن – أيضاً – أنه مستعمل بشكل ييسر معرفة معناه عند المتلقي ، من ذلك قولها في قصيدة (ليلة ممطرة)[7].

قد كان في المرْج الجميل عرائش أذبلتها

قد كان في <u>ثبج</u> السماء كواكب أطفأتها

([1]) سايكلوجية الشعر: ٣٠.

([2]) لغة الشعر عند الجواهري: ١٨٤.

([3]) ينظر: ص:٧٠ ، من الأطروحة.

([4]) ينظر: لسان العرب: (ثبج):٢١٩/٢.

([5]) الأعمال الشعرية الكاملة: ١١٨/١ ، ١٦٣/١ ، ١٧٠/١ ، ٤٢٧/١ ، ٤٣٢/١ ، ٤٧٤/١ ، ٤٨٥/١ ، ٤٨٦/١ ، ١٠٠/٢ ، ١٠٤/٢ ، ٣٢٥/٢.

([6]) ينظر: لسان العرب: (صيخ): ٣٥/٣.

([7]) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٧٤/١- ٤٧٥.

وبقيت فـــي اللـــيل الكئيب أصيخ للمطر الكئيب

وعلى فمي اللحن الغريب يصوغه قلبي الغريب

وقولها في قصيدة (لنكن أصدقاء)(١):

في الصحاري وفي كلِّ أرضٍ تضم البشر

كلّ أرض أصاخت لآلامنا

كلّ أرض تلقت توابيت أحلامنا

ووعت صرخات الضجر

من ضحايا القدر

فهـــي وإن اســـتعملت هـــذه الألفـــاظ التـــي يمكـــن وصـــفها بالمعجميـــة، إلا أن هـــذا لا يمكـــن عـــدّه ســـمة أســـلوبية بـــارزة فـــي شـــعرها ، لأنـــه اســـتعمال محـــدود جـــداً ولعلهـــا لـــم تقصـــد إليـــه قصـــداً ، بـــل عدّتـــه مـــن بـــاب المستعمل المفهوم ، أو الإحياء والتجديد.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠٤/٢.

ث: رفضها (العامية) في الشعر

((العامية لغة ساذجة تعكس العواطف البدائية وضحالة الفكر))

(نازك الملائكة)

ث: رفضها (العامية) في الشعر :

الفصحى هي لغة القرآن الكريم والتراث والأدب ، أما (العامية) فهي لغة الحديث اليومي ، ولها أسماء عدة ، منها: اللهجة الشائعة ، والدارجة ولهجة الحديث اليومي....الخ[١] .

والعامية: اسم منسوب إلى (العامة) ، فهو ، إذن ، يدل على أنها لغة عامة الناس لا خاصتهم . وهي ليست وليدة العصر الحديث ، إنما كانت ملازمة للفصحى حتى في عصور الفصاحة ؛ لأن الناس حينئذٍ لم يكونوا يتخاطبون بمستوى لغة شعر (أمرئ القيس) – مثلاً – والدليل ما وصل إلينا مما سمي باللهجات . ولا ندري فلعل الشعراء أنفسهم يتحادثون فيما بينهم ومع الآخرين بلسان غير لسان (المربد) ولا (عكاظ) ، ولا غيرهما من الملتقيات الأدبية.

وقد كان أثر اللهجات كبيراً وواضحاً في الفصحى[٢] ، وجاء منها في القرآن الكريم ، وفي قراءات اعتد بها المسلمون[٣] ، فضلاً عن الشاذة منها التي ((استمرت بالرغم من إلزام الناس بالأخذ بما أجمع عليه المسلمون))[٤] .

والواقع اللغوي المعاصر فيه مما جاءت به هذه القراءات على وفق ما لهجت به ألسنة بعض العرب ، كقراءة ((إِنَّا أَنطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ))[٥] في قوله تعالى: ﴿إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ﴾ الكوثر:١ ، والذي يسمى بـ(الاستنطاء) لهجة لأهل اليمن[٦].

---

(١) ينظر: فقه اللغة العربية وخصائصها: ١٤٤- ١٤٥.

(٢) ينظر: العربية ، دراسات في اللغة واللهجات والأساليب: ٩.

(٣) ينظر: لهجات العرب في القرآن الكريم: ٥٩.

(٤) فقه اللغة المقارن: ٢٣٣.

(٥) ينظر: البحر المحيط : ٥٥٥/١٠- ٥٥٦.

(٦) ينظر: فصول في فقه العربية: ١٢٠.

ولأن الألفاظ العامية تحيا في بيئة أوسع مما لو كانت فصحى، فقد مال بعض الشعراء المعاصرين إلى تضمين أشعارهم منها ، وهم يدركون أكثر من غيرهم ما تحمله من قدرة على الإيحاء والإثارة[١] ، وهو همٌ شغل بال بعض الشعراء العرب المعاصرين يدفعهم إلى نقض ما يسميه (جاك بيرك) بـ: (اللغة المهيبة)[٢].

و(**نازك الملائكة**) برغم دعوتها إلى التجديد وإحياء الألفاظ إلا أنها من أنصار (اللغة المهيبة) وقد عرفنا دعوتها إلى تقديس اللغة[٣] . إنها – هنا – ترفض استعمال الشعراء المعاصرين الألفاظ العامية ؛ لأنه يذكرنا بعهود الظلام وينقلنا إلى آفاقنا المتخلفة ، فضلاً عن أن (العامية) لغة ساذجة اسقطت ما كان مترابطاً في العربية ، تقول هذا (**نازك**)[٤] ، وتعني بـ(الترابط): العبقرية المذهلة التي اتصفت وتميزت بها لغتنا . وهي في رفضها تسير على نهج (عبد القاهر) حين وصف (العامية) بـ(السخيفة)[٥] .

ولم تكتف بالرفض بل جعلته من المشكل في العربية ، تقول: **((ومن إشكالات اللغة العربية في هذا العصر – أيضاً – إن غير قليل من شعرائنا راحوا يدخلون كلمات عامية في قصائدهم بدلاً من الألفاظ الفصيحة ، وهذا كثير في الشعر منه: قول شاعر المقاومة الفلسطينية (سميح القاسم):**

ربما تغنم من ناطور أحزاني غفلة

ربما زّيف تاريخي جبان ، وخرافي مؤلمة

---

(١) ينظر: لغة الشعر عند الجواهري: ١٩٠- ١٩١.

(٢) ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: ١٦٩.

(٣) ينظر: ص:٦٤، من الأطروحة.

(٤) ينظر: سايكلوجية الشعر: ١٨.

(٥) ينظر: أسرار البلاغة: ٣.

ربما لزم أطفالي يوم العيد بدلة

وفيه نجد من اللغة العامية: (الناطور أي الحارس ، و(البدلة) أي: الثوب))[1].

لقد كانت(**نازك الملائكة**) قريبة العهد ، أو معاصرة لبعض مَن دعوا إلى (العامية) .

ومع أنها رفضت دعوة (ميخائيل نعيمة) إلى إدخال الألفاظ العامية في القاموس العربي بمجرد استعمالها ؛ لأن اللغة عنده بنت المصادفة العمياء ، وصيغها خلو من المنطق ، ولا ترتبط بالأساس النفسي للأمة[2] ، وأنها تؤمن بأنه ((**ما من لفظة دخلت اللغة مصادفة وإنما يمشي وراء الألفاظ كلها تيار من المنطق والترابط العجيب**))[3] ، إلا أنها قد استعملت في شعرها جمع (سجادة) على : (سجاجيد) ، و (قرآن) – مثلاً- على : (قرائين)[4]. وإنما أعاب هذا بعض النقاد أجابت: ((**إننا في العراق نستعمل كلمة (قرائين) فهي لفظة دارجة عندنا تماماً ونحن مسلمون ولا يطعن في إسلامنا**))[5] !

والواقع إن تلك الدعوة وهذا الرفض جاء نتيجة نظرة متضادة، قديمة تجعل اللغة جوهر الإنسان ، وحاضرة لا ترى فيها إلا أداة وتدعو إلى تغيير بنائها . وليس جديداً القول بأن هذا ما لا ينطبق على العربية لصلتها ((في الوعي العربي الأصلي ، بالمقدس ، وتحديداً بالقرآن))[6] . وأي دعوة مضادة هي نوع من

([1]) سايكولوجية الشعر: ١٧.

([2]) ينظر: سايكلوجية الشعر: ٢٢.

([3]) المصدر نفسه: ٢٢- ٢٣.

([4]) ينظر – مثلاً- : الأعمال الشعرية الكاملة : ٤٣٨/٢ ، ٤٥٠/٢ ، ٥٠٩/٢.

([5]) ينظر: المصدر نفسه: ٤٧١/٢.

([6]) الشعرية العربية: ٨٩.

القـــول بهويـــة أخـــرى ، ووعـــي آخـــر ، ومـــا أشـــدّ التـــزام العربـــي بوعيـــه المقدس وهويته القومية ! وهذا ما التزمت به (**الملائكية**) كثيراً.

الفصل الثاني:

أنساق التعبير عن ظاهرة الحزن واليأس في شعر (نازك الملائكة)

أعبر عمّا تحسُّ حياتي

وأرسم أحساس روحي الغريب

سأبكي إذا صدمتني السنين

بخنجرها الأبدي الرهيب

وأضحك مما قضاه الزمان

على الهيكل الآدمي العجيب

وأغضب حين يداس الشعور

ويُسخر من فوران اللهيب

(نازك الملائكة)

أنساق التعبير:

يقصد بنسق التعبير: تتابع وحدات لغوية على وفق قواعد اللغة لأداء معنى مقصود.

وأسلوب شاعر ما محصلة لمجموع الإنسان التي تشكل النص الأدبي، وهو ((كتكوين عقلي يخرج في صورة مادية مكونة من ألفاظ لها نسق خاص تؤدي معنى متكاملا ، يتمثل في الذهن ، ثم يرمز لها باللفظ اللائق بها))(١) .

وقد أهمل كثير من القدماء البحث في ما يتمثل في الذهن ؛ لأن النشاط العقلي شيء خفي يصعب رصده ومن ثم دراسته ، بَيْد أن جهودهم أنصبت إلى مظهره المادي (٢) . وهذا هو الفارق بين الدرس البلاغي القديم وبين الدرس الأسلوبي الحديث الذي يأخذ بالحسبان علاقة الفكر باللغة وكذلك الظروف التي تحيط بالمبدع وتؤثر فيه وهو ما يسمى بـ:(الكلام النفسي) ،أو: (الأسلوب الداخلي) كما مر (٣) .

وقد سبق القول – أيضاً – إن اللغة أداة الشاعر للهرب من الواقع بأنساق لغوية تعكس الانفعالات والتجارب الشخصية ، و(الموهبة) هي القوة الخفية التي تدعو فكر الشاعر إلى اختيار ألفاظ وأنساق معينة لحظة الإبداع الشعري التي سمتها (**نازك الملائكة**) بـ: (السكرة اللغوية) (٤).

إنّ وظيفة الشاعر – على الأغلب – وظيفة تعبيرية ، مع اهتمامها بالمتلقي ، وتسمى – أيضاً – : (الوظيفة الانفعالية) ، تركز على المبدع لأن هدفها التعبير عن موقفه تجاه ما يشعر به

---

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة. ١٨.

(٢) ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) ينظر: ص:٢٨، من الأطروحة.

(٤) ينظر: ص: ٣٠، من الأطروحة.

ويتحدث عنه[١] . ويتجلى هذا فسيولوجياً ، متمثلاً بـ: (ارتفاع الصوت وانحداره ، والتفخيم والترقيق ، والنبر ، والجهر ، والهمس ، ...) ، أو في الخطاب المكتوب ، متمثلاً بالسنن اللغوية المعروفة ، مثل: (الاستفهام ، التعجب ، الاستغاثة ، الندبة،...)[٢].

وعليه لا يمكن قبول كلام (رومان ياكبسن) على إطلاقه عندما يقول: ((الشعر هو في جميع الأحوال كذب ، والشاعر الذي لا يقدم الكذب بدون تردد بدءاً من الكلمة الأولى لا قيمة له))[٣]؛ لأن الشاعر قد يعبّر عن نفسه ، أو عمّا يراه بصدق ومن ثم فلا يمكن تعميم هذا القول على الشعراء كلّهم.

وشعر (**نازك الملائكة**) الذي ينتمي إلى شعر الحداثة بملامحه الخاصة ، ينتمي – أيضاً – إلى أسرة الشعر العربي ، ولغته هي لغتها ، وانتماؤه إليها ، ومن ثم فإنه يتعامل بأساليب وأدوات العربية التي تتيح للمبدع ما لا تتيحه لغة أخرى بفضل سعتها . وقارئ شعرها يدرك ما كانت تعانيه من انفعالات ذاتية عبّرت عنها في شعر المرحلة الأولى التي تمثل عند الشعراء مرحلة البوح بالأحاسيس والتعبير عن الذات ، وفي شعر المراحل اللاحقة أيضاً، إذا ما مضينا مع تقسيم بعض الدارسين[٤] ، الذي قسم شعرها على مراحل ثلاث:

الأولى: مرحلة التعبير عن التجربة ، وتتمثل في: (مأساة الحياة)، و: (عاشقة الليل).

الثانية: مرحلة الوعي بأبعاد التجربة ، وتتمثل في: (شظايا ورماد) و: (قراءة الموجة) و: (شجرة القمر) .

---

(١) ينظر: التواصل اللساني والشعرية: ٣٥.

(٢) ينظر: الأسلوبية والأسلوب : ١٥٨.

(٣) قضايا الشعرية: ١١.

(٤) د. محمد عبد المنعم خاطر ، في: دراسة في شعر (**نازك الملائكة**) : ٢٠.

الأخيرة: مرحلة الإعلاء والانطلاق بالتجربة إلى آفاق روحانية سامية ، وتتمثل في: (للصلاة والثورة) و: (يغير ألوانه البحر) .

وقد عبرت الشاعرة عما تختلج به نفسها ، عن ذاتها وعن الآخر ، وكان اليأس والتشاؤم أخذ مأخذه فيها ، ولا سيما مسألة الحياة والموت، أو (الوجود) كما سيوضح ، بينت هذا صراحة في تقديمها لـ(مأساة الحياة) عنوان مطولتها الأولى ، تقول عنه: ((**وهو عنوان يدل على تشاؤمي المطلق وشعوري بأن الحياة كلها ألم وإبهام وتعقيد**))[1] وتشاؤمها يفوق تشاؤم الفيلسوف الألماني (شوبنهاور) الذي ((كان يعتقد أن الموت نعيم لأنه يختم عذاب الإنسان))[2] ، أما هي فتقول عن الموت: ((**أما أنا فلم تكن عندي كارثة أقسى من الموت ، وكان الموت يلوح لي مأساة الحياة الكبرى . وذلك هو الشعور الذي حملته من أقصى أقاصي صباي إلى سن متأخرة**))[3] .

ويتضح هذا الشعور في عنوانات كثير من قصائدها: (قابيل وهابيل[4] ، عيون الأموات [5] ، مأساة الشاعر[6] ، كآبة الفصول الأربعة [7] ، أنشودة الأموات[8] ، مرثية للإنسان[9] ، مأساة الأطفال[10] ،

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: ٩/١.

(2) المصدر نفسه: ١٠/١.

(3) المصدر نفسه: (مقدمة مأساة الحياة): ١٠/١.

(4) المصدر نفسه: ٣٦/١.

(5) المصدر نفسه: ٤٣/١.

(6) المصدر نفسه: ٩٢/١.

(7) المصدر نفسه: ١٢٩/١.

(8) المصدر نفسه: ١٤٩/١.

(9) المصدر نفسه: ١٥٥/١.

(10) المصدر نفسه: ١٦٠/١.

أحـــزان الشـــباب[١] ، بـــين فكـــي المـــوت [٢] ، مرثيـــة غريـــق[٣] ، المقبـــرة الغريقـــة[٤] ، مرثيـــة فـــي مقبـــرة ريفيـــة[٥] ، الكلمـــات المكتوبـــة علـــى القبـــر[٦] ، جنـــازة المـــرح[٧] ، قبـــر ينفجـــر[٨]،...) . وكمـــا قالـــت فـــإن (المـــوت) هـــو ســـبب يأســـها وتشـــاؤمها، تقـــول فـــي قصيدة (الكوليرا)[٩]:

فـــي كـل مكـان يبـكي صـــــوت
هـــذا مـا قــد مزّقــه المـــــوت
المـــــوت المـــــوت المـــــوت
يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت

فتكرارهـــا كلمـــة (المـــوت) ينبـــئ عمـــا وقـــــر فـــي تفكيرهـــا مـــن صـــور لـــه ، مخفيـــة ، لا تفارقهـــا ، وكأنهـــا مجّـــت ســـماعها ، فهـــي تـــدل على الفناء الذي تخافه ولا تتمناه .

وهـــي وإن كانـــت متشـــائمة يائســـة فـــي الحيـــاة الـــدنيا ، فقـــد شـــغلها المجهول ، وهو ما بعد الموت .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٦٦/١.

(٢) المصدر نفسه: ٣٨٠/١.

(٣) المصدر نفسه: ٣٨٠/١.

(٤) المصدر نفسه: ٤٠٢/١.

(٥) المصدر نفسه: ٥٠٤/١.

(٦) المصدر نفسه: ٥١٨/١.

(٧) المصدر نفسه: ١٠٧/٢.

(٨) المصدر نفسه: ١١٩/٢.

(٩) المصدر نفسه: ٩٩/٢.

تقول في قصيدة (عيون الأموات)[١]:

كل عينين تنظران إلى الأفـــ ـــق بعيداً عن كل ما في الحياة

آه يا ربّاه آه آه لو فهم الأحـــ ـــياء ماذا في أعـين الأمـوات

فالميـــت يشـــخص بصـــره ، وحســـرتها تتكـــرر علـــّها تعـــرف مـــاذا يـــرى الميـــت فـــي تلـــك اللحظـــة. وشـــعرها يدلـــّهم بألفـــاظ الحـــزن واليـــأس والفناء مثل:

(القبـــر[٢] ، المـــوت[٣] ، رفـــات(٤) ، تـــابوت[٥] ، الـــدجى[٦] ، ضباب[٧] ، القدوم[٨] ، دموع[٩] ، المأساة[١٠] ، ....)

أمـــا الأنســـاق اللغويـــة التـــي عبـــرت بهـــا عـــن يأســـها فســـنتعرف عليها في المباحث القادمة.

وتطبيقـــــاً لمقتضـــــيات الـــــدرس الأســـــلوبي ، ولأن معـــــدن ((الأسـلوبية حَسَـب (بـالي) مـا يقـوم فـي اللغـة مـن وسـائل تعبيريـة تبـرز المفارقـــات العاطفيـــة والإداريـــة والجماليـــة بـــل حتـــى الاجتماعيـــة والنفســـية))[١١] ، فـــلا منـــاص مـــن البحـــث عـــن ســـبب حـــزن ويـــأس وتشاؤم وقلق (**نازك الملائكة**).

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٣/١.

(٢) المصدر نفسه: ٢٣/١ ، ٤٦/١ ، ١٠٥/١، ١٨٨/٢، ٥٢/٢.

(٣) المصدر نفسه: ٢٣/١ ، ١٠٥/١ ، ١٨٨/٢- ١٨٩ ، ٥٣/٢.

(٤) المصدر نفسه: ٣٤/٢.

(٥) المصدر نفسه: ٣٥/٢.

(٦) المصدر نفسه: ٣٣/١ ، ٥٩/١ ، ٨٤/١ ، ٩٥/١ ، ٢٠٦/٢.

(٧) المصدر نفسه: ٤٠/٢-٤١.

(٨) المصدر نفسه: ٨٤/٢.

(٩) المصدر نفسه: ٩٣/١ ، ٣٤٩/١.

(١٠) المصدر نفسه: ٢٤/١ ، ٩٣/١ ، ١٠٨/١ ، ٣٤٩/١.

(١١) الأسلوبية والأسلوب :٤١.

الحزن واليأس والتشاؤم عند(نازك الملائكة) :

يمكن القول إن اهتمامها بالفلسفة قد قرّبها من الفلسفة (الوجودية)[*] ، وهي وإن لم تصرّح باعتناقها هذا المذهب الفلسفي، إلا أنها صرّحت بتشاؤمها ، وأنها مرّت بفترة تشكك[١] ، فضلاً عن إيثارها العزلة أو (الاغتراب) وهي من سمات الوجودي[٢] ، وإنها اتخذت كلمات (شوبنهاور) شعاراً لها : **((لست لست أدري لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة كلما أسدل على هزيمة أو موت ....))**[٣]

وتأثرها بالفلسفة بدا واضحاً في شعرها ، كما في قصيدة (خرافات)[٤] التي فلسفت فيها وزميلتها (ديزي الأمير) أشياء مختلفة: (الحياة ، الأمل ، النعيم ، السكون ، الشباب ، الخلود ، القلوب ، العيون) وحتى (الكراسي والمناضد والستائر) .

وكذلك من خلال إدخال (لا) النافية على الأسماء المعرّفة بـ(أل) التعريف ، بينها وبين الاسم مثل: (اللا انتهاء[٥] ، اللا شيء[٦] ، اللا شعور[٧] ، اللا نهاية[٨] اللا أمس[٩] ،

(*) ترى هذه الفلسفة أن الوجود هو الحقيقة ، والحقيقة هي فعل الحرية ، ولا توجد للفرد إلا حينما ينتج شيئاً ، وهي ذاتية والذاتية هي الحقيقة ، أي أن الإنسان هو هدفها ومادتها ، وروائدها: (كير كجورد ١٨١٣- ١٨٥٥) . ينظر: مدخل جديد إلى الفلسفة: ١٤٨- ١٤٩ ، والفلسفة الوجودية عند (نيقولا برديائيق) : ١٥٩.

(١) ينظر: ص: ٢٢، من الأطروحة.

(٢) ينظر: الفلسفية الوجودية عند (نيقولا برديائيق): ١٦٦.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠/١.

(٤) المصدر نفسه: ٥٩/١- ٦٢.

(٥) المصدر نفسه: ٩٥/١ ، ٨٢/٢.

(٦) المصدر نفسه: ١٩٥/١ ، ٢١٤/١ ، ١١٦/٢.

(٧) المصدر نفسه: ٢١٦/١.

(٨) المصدر نفسه: ٣١٧/١ ، ١١٧/٢.

(٩) المصدر نفسه: ٤٧/٢

اللا كيان(١) ، اللا زمن(٢) ، اللا مكان(٣) ، اللا حدود(٤)) ، حدود(٤)) ، وهذا مما كثر في كتب الفلسفة القديمة والحديثة(٥) .

ولأنها (**ملائكية**) الطباع وشاعرة فلا شكّ في رومانسيتها، التي اعترفت ، هي ، بغلبتها على طباعها(٦) ، والرومانسي الوجودي المدرك لحقيقة الوجود الذي يهدده الموت ، ولحدود العقل يفقد الاطمئنان ، ويعيش قلقاً ، مما يدعوه إلى الاحتماء بما هو لا شعوري ، ومن ثم يهرب إلى الأحاسيس الذاتية والحياة الباطنية(٧)، الباطنية(٧)، ومبعث القلق الوجودي : هو الإحساس بأنه لم يحيَ بالقدر الكافي الذي يحقق فيه مطامحه ، أي أنه يشعر بقصر حياته مما يفرض عليه إحساساً بالقلق(٨) .

وبالمنظور الديني فهو مذهب إلحادي لا ينم إلا عن كِبر أو عتو أو انحراف ، أو جهل ، وهو طارئ على الفطرة . أما الإيمان فهو اعتقاد الفطرة التي فطر الله الناس عليها(٩) .

والنفس الإنسانية تكون قلقة عند الإعراض عن ذكر فاطرها(ﷻ) كما في قوله تعالى: ﴿ **وَمَنْ أَعْرَضَ عَن ذِكْرِي فَإِنَّ لَهُ مَعِيشَةً ضَنكاً** ﴾ (طه:١٢٤).

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٧/٢ ، ٥٢/٢.

(٢) المصدر نفسه: ٧٩/٢.

(٣) المصدر نفسه: ٨٢/٢.

(٤) المصدر نفسه: ١١٦/٢.

(٥) ينظر: لغة (**نازك الملائكة**) د. أحمد مطلوب ، في ضمن كتاب تذكاري: ٦٣٤.

(٦) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة (مقدمة مأساة الحياة): ١٠/١.

(٧) ينظر: تأملات وجودية: ٣.

(٨) ينظر: المصدر نفسه: ٩٩.

(٩) ينظر: أصول الدين الإسلامي: ٩٦- ١٠٠.

وهي بخلاف النفس المطمئنة التي أشار لها القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ * ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً﴾ (الفجر:٢٨) .

وقلق (**نازك الملائكة**) واضح في أغلب شعرها ، قلق على ما كان وقلق على ما سيكون ، تقول في قصيدة(صراع)[١]:

وأضحك من كل ما في الوجود وفي ضحكي مرح ساخر

فقلبي سخرية واحتقار يثيرهما العالم العاثر

أحدق من قمتي في الثرى فيضحكني دوده الناخر

وأضحك ضحكة ربٍّ كئيب تمرّد مخلوقه الكافر

وأبكي وأضحك... دمعي دماء

وأبكي وأضحك... ضحكي ندم

ففيمَ أمرغ تحت الضياء

فؤاداً سيرقد تحت الظلم

فهي تعبر عن نفسها المتشائمة القلقة بفعل إحساسها بالنهاية التي تنتظرها ، حيث الدود وظلمة اللحد بانتظار القلب مكمن العواطف الإنسانية وأساس الحياة.

والفلسفة الوجودية أقرب الفلسفات إلى الشعر ، والشعر أقرب الفنون إليها ، والشاعر يخلق عالمه الوجودي بوساطة الكلمة ، أي القول الموزون ، وهو في نظر مشايعي هذه الفلسفة خلقٌ كما أن الباري (تعالى عما يصفون) يخلق الكون بالكلمة ، والفارق بينهما هو إن كلمة الباري (ﷻ) عقلية ، بينما كلمة الشاعر عاطفية انفعالية[٢] .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٧/٢- ٣٨.

(٢) ينظر: الإنسانية والوجودية في الفكر العربي: ١١١- ١١٥.

وللشاعر الوجودي أن يتناول أي موضوع – وإن كانت الحياة والموت أشيع أغراض الشعر الوجودي – بشرط أن يرتفع إلى إبداع ما يمكن في نطاق الذاتية ، بعيداً عن أي أحكام خارجة عن نطاقه الفني ، سواء صدرت عن الدين أم الأخلاق ، وعليه حتى الرذيلة أو الشر إن وجد فيهما حظّاً للإبداع فلا جناح عليه أن يخوض فيهما ، بل هي الأحرى بأن تكون موضوعات للشعر الوجودي ؛ لأنها تعبر عن سقوط الآنية ، وهذا السقوط هو الذي يولد القلق الذي ينظر له في المذهب الوجودي على أنه المحرك الأكبر للشعر (١) .

وفي شعر (**نازك الملائكة**) مصداق لهذه الأغراض ، فقد كتبت عن (غسل العار)(٢) ، و (الراقصة المذبوحة)(٣) ، تقول في قصيدة (غسلاً للعار):

أمّاه ! وحشرجة ودموع وسواد
وانبجس الدم واختلج الجسم المطعون
والشعر المتموج عشش فيه الطين
أمّاه ! ولم يسمعها إلا الجلاد
وغداً سيجيء الفجر وتصحو الأوراد
والعشرون تنادي والأمل المفتون
فتجيب المرجة والأزهار
رحلت عنا ... غسلاً للعار

فهي ترسم صورة لعادة اجتماعية تسود أغلب مكونات المجتمع العراقي ، تقتل فيها المرأة علناً لذنب مخل بالشرف تقترفه، صورة تبين فتاة في العشرين من عمرها وهي تستغيث

(١) ينظر: الإنسانية والوجودية في الفكر العربي: ١٣٨- ١٣٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/٢٤٩.

(٣) المصدر نفسه: ٢/٢٣٤.

أمهـــا إلا أن الجـــلاد لا يأبـــه علـــى الـــرغم مـــن ســـيح دمهـــا وشـــعرها المضـــمخ بـــالطين ، ثـــم تبـــين رفضـــها لهـــذا التقليـــد ؛ لأن (الجـــاني) يستحل الحرام لنفسه ويفتخر بفعلته ، تقول:

ويعود الجلاد الوحشـــي ويلقى الناس

العار؟ ويمســـــح مديته – مزّقنا العار

ورجعنا فضلاء – بيض السمعة أحرار

ياربّ الحانة ، أين الخمر؟ وأين الكأس؟

نادِ الغانية الكســـلى العاطرة الأنفاس

أفـدي عينـيها بالقــرآن وبالأقـــــدار

إملأ كاســــــاتك ياجزّار

وعلى المقتولة غسل العار

فالجـــاني يفـــدي بـــأغلى المقدســـات وهـــو القـــرآن ، لملذاتـــه ورغباته الشيطانية وينسى جرمه وجريرته.

وبعـــد ، فـــلا غرابـــة مـــن تـــأثر (**نـــازك الملائكـــة**) بالوجوديـــة ، وكـــان مـــن نتيجتـــه الـــنفس القلقـــة واليـــأس والتشـــاؤم ، وقـــد عبّـــرت عنـــه في شعرها بأنساق لغوية مختلفة.

أولاً:

نسق الاستفهام

نسق الاستفهام:

الاستفهام: مصدر للفعل المزيد: (استفهم) ومجرده: (فهم) زبدت عليه: (الهمزة والسين والتاء) . وهذه اللاصقة أكثر ما تعطي معنى الطلب ، يقول (سيبويه): ((وتقول: استعطيت أي طلبت العطية ، واستعتبته أي طلبت إليه العتبى ، ومثل ذلك استفهمت ، واستخبرت أي طلبت إليه أن يخبرني))[١] .

والغرض من الاستفهام نسقاً لغوياً يُستمد من أصله اللغوي ((وحقيقته طلب الفهم))[٢].

ولأنه طلب فهو: أمر ؛ لأننا حينما نسأل شخصاً فإنّ رائحة الأمر لا تخلو منه . وبنية الاستفهام توليدية كأسلوب الأمر إلا أن بينهما فرقاً دقيقاً يرجع إلى حركة المعنى الضدية في البنيتين، ففي بنية الأمر تكون هذه الحركة من الذهن إلى الخارج، أي من العمق إلى السطح ، أما في بنية الاستفهام ، فبالعكس ، حيث تتجه من الخارج إلى الذهن ، أي من السطح إلى العمق ، وعليه فالمقصود من قولنا: (هل ذهب يوسف؟) حصول الذهاب الذي هو في الخارج في ذهن المتكلم ، ومن قولنا: (اذهبْ): حصول الذهاب الذي هو في الذهن في الخارج[٣] .

وفي العربية وحدات لغوية معينة يتركب منها نسق الاستفهام مع ما تدخل عليه من وحدات أخرى ، وهي: (الهمزة ، هل ، ما ، مَنْ ، كيف ، أيان ، أنى ، كم ، وأيّ) ، ولكلٍّ معناها[٤] .

والهمزة و(هل) أشيع هذه الوحدات استعمالاً[٥] ، إلا أنّ الأصل: الهمزة إذ ((هي حرف الاستفهام الذي لا يزول عنه إلى غيره ، وليس للاستفهام في الأصل غيره))[٦] . حتى قالوا عنها:

---

(١) الكتاب: ٧٠/٤.

(٢) مغني اللبيب: ١٨/١.

(٣) ينظر: البلاغة العربية (قراءة أخرى): ٢٨٥.

(٤) ينظر: عروس الأفراح: ٥١٤/١.

(٥) ينظر: شرح الرضي على الكافية: ٤٤٧/٤.

(٦) الكتاب: ٩٩/١.

إنهـــا أمّ بـــاب الاســـتفهام ؛ لجـــواز حـــذفها ، ومجيئهـــا لطلـــب التصـــور والتصـــديق بخـــلاف الأدوات الأخـــرى ، فهـــي مختصـــة بطلـــب التصـــور، كمـــا إنهـــا تـــدخل علـــى المثبـــت والمنفـــي ، ولهـــا تمـــام التصـــدير[1] . وقـــد بُنيـــت أدوات الاســـتفهام الأخـــرى لتضـــمنها معناها[2].

علـــى أن الاســـتفهام بـــ(هـــل) أشـــدّ قـــوة مـــن (الهمـــزة) ؛ لأنّ ((الســـائل يتوقـــع الجـــواب بـــ(لا) ، وكـــذلك قـــد تقـــع بعـــدها: (مِـــن) الخاصـــة بالســـلب ، مثالـــه فـــي القـــرآن: ﴿هَـلْ مِـن مَّزِيـدٍ﴾ ق:٣٠ ، فكـــأنّ معناهـــا: مـــا من مزيد))[3] .

ويعـــدّ اللغويّـــون الوحـــدات التـــي تـــؤدي غـــرض الاســـتفهام - خـــلا: (الهمـــزة وهـــل) – أســـماء تغنـــي عـــن الكـــلام الكثيـــر غيـــر المتنـــاهي فـــي الأبعـــاد والطـــول ، يقـــول (ابـــن جنـــي): ((فمـــن ذلـــك قولـــك: (كـــم مالـــكُ؟) ألا تـــرى أنـــه قـــد أغنـــاك ذلـــك عـــن قولـــك: أعشـــرةٌ مالـــك أم عشـــرون ، أم ثلاثـــون ، أم مائـــة ، أم ألـــف؟ فلـــو ذهبـــت تســـتوعب الأعـــداد ولـــم تبلـــغ ذلـــك أبـــداً ؛ لأنـــه غيـــر متنـــاه ...وكـــذلك (أيـــن آتيـــك؟) قـــد أغنتـــك (أيـــن) عـــن ذكـــر الأمـــاكن كلهـــا ، وكـــذلك (مَـــن عنـــدك؟) قـــد أغنـــاك عـــن ذكـــر النـــاس كلّهـــم ، وكـــذلك (متـــى تقـــوم؟) قـــد غنيـــت بـــذلك عـــن ذكـــر الأزمنـــة علـــى بعـــدها ، وعلـــى هـــذا بقيـــة الأســـماء مـــن نحـــو (كيـــف ، وأي ، وأيان، وأنـّى))[4] .

وأدوات الاســـتفهام تـــدخل علـــى الأفعـــال فـــي الأصـــل ، وأمـــا علـــى الأســـماء فتوســـعاً ، يقـــول (ســـيبويه) فـــي (بـــاب مـــا يختـــار فيـــه النصـــب ولـــيس قبلـــه منصـــوب بنـــي علـــى الفعـــل ، وهـــو بـــاب الاســـتفهام): ((وحـــروف الاســـتفهام لا يليهـــا إلا الفعـــل ، إلا أنهـــم قـــد توســـعوا فيهـــا فابتـــدأوا بعـــدها الأســـماء ، والأصـــل غيـــر ذلـــك ، ألا تـــرى أنهـــم يقولـــون:

---

(١) ينظر: في النحو العربي قواعد وتطبيق: ٢٠٢ـ ٢٠٥.

(٢) ينظر: أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين: ٣٢٠.

(٣) التطور النحوي: ١٦٦.

(٤) الخصائص: ٨٢/١.

هل زيدٌ منطلق ، وهل زيد في الدار ، وكيف زيدٌ آخذٌ ، فإن قلت: هل زيداً رأيت ، وهل زيدٌ ذهب ، قَبُحَ ولم يجز إلا في الشعر))[1]. ومعيار القبح والحسن عند (سيبويه) هو الاستعمال فإن كان كثيراً حَسُن وإلا قَبُحَ . أما الشعراء فلا يُستغرب استثناؤهم من هذا وهم أمراء الكلام .

والاستفهام قد يكون حقيقياً في اللغة العادية أو في لغة التخاطب اليومي ، أما في اللغة العليا أو الفنية والخطاب المبدع فأكثر ما يكون لإثارة السامع وإقناعه والتأثر فيه ، مثالاً على هذا قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ يَرَوْا كَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُم مِّنَ الْقُرُونِ أَنَّهُمْ إِلَيْهِمْ لاَ يَرْجِعُونَ ﴾ يس:٣١ . والله تبارك وتعالى عالم بالظاهر والباطن لا يستفهم أحداً ، وفي الآية تقرير على علم أهل مكة بهلاك الأمم السابقة[2] .

فالاستفهام أسلوب يحرك النفس ويدعو المتلقي إلى أن يشارك المستفهم فيما يشعر ويحس[3] .

والشعر خطاب مبدع أداته اللغة بألفاظها وأنساقها ، ولأن نسق الاستفهام يظهر أسرار الحوار الداخلي لنفسية الشاعر في استدراكها وتوهجها [4] ، فقد اتخذت منه الشاعرة(**نازك الملائكة**) وسيلة لإظهار يأسها وقلقها ، وتشككها ، مستعملة أغلب أدواته ، ليشكل سمة أسلوبية بارزة أرادت به الإفصاح عما تختلج به نفسها دون أن تنسى إشراك المتلقي في ما تشعر به وتبحث عنه ، إذ لم تكن تطلب الفهم حقيقة بقدر عنايتها بتحقيق هذا المرام . وهي في تعبيرها بهذا النسق التزمت بما أوصت به غيرها ، وهو احترام قواعد اللسان العربي وعدم الشطط عنها ، ولا شكّ في أنّ الالتزام بالسنن جزء من جمال الأسلوب وليس شرطاً لصحته فقط.

---

(١) الكتاب: ١/٩٨- ٩٩.

(٢) ينظر: تفسير الجلالين: ٥٨١.

(٣) ينظر: أساليب الاستفهام في القرآن الكريم: ٢٩٦.

(٤) ينظر: الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر: ٢٣٠.

كما نلحظ أنها تستفهم في أغلب النصوص بأكثر من أداة لتكشف عما في نفسها من قلق وحيرة ؛ لأن تنوع الأداة يُظهر ميل نفسية الشاعر إلى الاستقصاء وتعطش ورغبة في الوصول إلى حقيقة يطمئن إليها[١] .

تقول في قصيدة (مأساة الشاعر)[٢]:

أفليس الشحوب والألم العا ... صر نبعاً للشعر والألحان؟
أولا تقنع الحياة من الشا ... عر باللحن في حمى الحرمان؟
فيمَ كان الصراع يبعثه القلـ ... ـب إذن فيمَ؟ فيمَ لا يطمئن؟
فيمَ يأبى الحياة في وحشة العز ... لة والفكر؟ فيمَ يمضي يئن؟
هكذا تصرخ الخواطر بالشا ... عر في ليلة ، فإن جاء فجرُ
ورأى الراعي الصبي يسوق الـ ... ـغنم الظامئات لم يبقَ شعرُ
ومضى القلب صارخاً: أين حبي؟ ... أين لهوي؟ وفيمَ أبقى أسيراً؟
أبداً لا إني أضحي بأفرا ... حي،وأحيا ذاك الحزن الكسيرا.

تتصدر (الهمزة) البيتين الأول والثاني من هذا النص ، وهي تستفهم كثيراً بهذه الأداة[٣] .

والهمزة – هنا – متبوعة بحرف عطف فأداة نفي في قولها: (أفليس ، أولا) ، والاستفهام ليس حقيقياً ، وإنما أرادت به تقرير وانبعاث حقيقة الشحوب والألم العاصر و(قناعة الحياة) ، والتقرير من معاني الاستفهام المجازية[٤] ، ويسمى: (تجاهل العارف)[٥] .

---

(١) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٣٥٢.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠٠/١.

(٣) ينظر، مثلاً : المصدر نفسه: ٣٦/١ ، ٥٠/١ ، ٧٩/١ ، ١٧٦/١ ، ٣٣٤/١ ، ١٣٣٥ ، ٣٤٧/١ ، ٢٣٢.

(٤) ينظر المطوّل:٤١٩.

(٥) ينظر: حسن التوسل إلى صناعة الترسل: ٢٣١.

وقد أفادت منه الشاعرة في تصوير ما تعانيه وما تكابده وهي تتفكر في هذا الوجود الحزين إذ ترى ما لا يراه المغرورون بهذه الحياة الذين يعيشون ضحاها وأفراحها ، بينما تعيش هي دجاها ، فقد أخذت تصور بلواهم وتحمل معاناتهم ، وكان الثمن: هجر الراحة ، وعيون تطهرها الدموع التي تذرفها تأثراً.

على أن هذا التتابع: (الهمزة فحرف العطف فأداة النفي) أعطى بعداً دلالياً أعمق مما لو كانت (الهمزة) لوحدها، ففي العطف دلالة على كثرة حصول الحدث وفي أداة النفي تكريس لهذا المعنى أفادت منه الشاعرة قوة ضاغطة على ذهن المتلقي من أجل استمالته إلى فكرة النص.

وفي هذا النص الشعري أكثر من نسق للاستفهام بأكثر من اداة ، ففيه استفهام بـ(ما) وقد حذف ألفها لسبقها بحرف جر ٍ على وفق القاعدة[١] . كما في قوله تعالى: ﴿عَمَّ يَتَسَاءلُونَ﴾ النبأ: ١، وذلك في قولها: (فيم كان الصراع؟ إذن فيمَ لا يطمئن ، فيمَ يأبى الحياة ، فيمَ يمضي؟) وهو في شعرها إرادة الانكار والاستغراب لا السؤال الحقيقي[٢]. وهذا المعنى من معاني الاستفهام غير الحقيقي[٣] .

وقد عبرت بوساطة هذا النسق: أداة الاستفهام المسبوقة بحرف الجر (في) مع ما يليهما عن حال الشاعر عندما يعاني صراع القلب وعدم الاطمئنان وهو يعيش العزلة والأنين فلا يسمعه أحد.

وفي النص استفهام آخر بـ: (أين) التي يُستفهم بها عن المكان[٤]. منغمساً – هنا – بالتمني في قولها: (أين حبي؟ ،وأين لهوي) أفادت منه الشاعرة في تصوير حال قلب الشاعر وهو يتألم حتى على الحيوانات العطشى ، لينقضّ بعدها رافضاً مأساته ، وأسره لمعاناة غيره باحثاً عن الحب واللهو متمنياً لهما. وفي

---

(١) ينظر: مغني اللبيب: ٣٩٣/١.

(٢) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٩/١ ، ٥٥/١ ، ٧٧/١ ، ٢٣/٢ ، ٢٤١/٢ ، ٢٤٢/٢.

(٣) ينظر: المطول: ٤٢٠.

(٤) ينظر: الكتاب: ٢١٩/١ – ٢٢٠.

شعرها مواطن عدة تستفهم فيها بـ(أين)[1] ، دليلاً على سيطرة هاجس المكان على نفسها المتشائمة الخائفة من المجهول ، كقولها في قصيدة (الأفعوان)[2] :

أين ... أين أغيب
هربي المستمر الرتيب
لم يعد يستجيب
لنداء ارتياعي وفيمَ صراخ النداء؟
هل هناك ملاذ قريب
أو بعيد ... سأمضي وإن كان خلف السماء
أو وراء حدود الرجاء.

ولضيفها ذرعاً بما تعانيه من وحشة وعزلة وخوف من الموت ، فإنها تخرج بالمتلقي إلى الفضاء المفتوح ، إلى الريف ، بعيداً عن الضجيج علها تجد متنفساً تفرغ فيها آلامها ، تقول في قصيدة (في الريف)[3]:

فلنقضّ الحياة في هذه الجنـ ـة ناسين حادثات الحياة
هاهنا فتنة الطبيعة تنجي الـ ـكائن الحي من خيال الممات
هاهنا استطيع أن أفهم السر ففيمَ الأسى وفيمَ البكاءُ
هل خلت هذه المجالي من الأغـ ـنام يوماً؟وهل تعرّى الفضاء؟
هاهنا يستطيع أن يفهم القلـ ـب جمال الدنيا وسر الخلود
كل حي باقٍ فإن مات غرّ يد فكم في الاعشاش من غريّد

---

(١) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٨/١ ، ٣١/١ ، ٤٢/١ ، ٧٩/١ ، ١٩٧/١ ، ٢٩٨/٢.

(٢) المصدر نفسه: ٥٦/٢.

(٣) المصدر نفسه: ٧٧/١ – ٧٨.

نستفهم في هذا المقطع بـ(هل) في قولها: (هل خلت ، وهل تعرى) ، استفهاماً قيض لها مغنى يخرج إليه كثيراً هو: النفي[1] ، في هذا الموضع وفي غيره[2] .

وكأنها – هنا – تكتشف أن السر في سيطرة شبح الموت على فكرها وإحساسها بالوحشة هو وجودها بعيداً عن الطبيعة التي هي من ينبت الشعور بالحياة ، ودليلها: إن الفضاء الذي يسع حتى الأغنام لن يتعرى ومجاليه لن تفرغ وهو يتجدد فصلاً بعد فصل .

ولأن نسق الاستفهام – بوحداته ومعانيه الكثيرة – يتيح للذي الشاعرية إظهار الحوار الداخلي في نفسه ، فإن (**نازك الملائكة**) تستعين به كثيراً في بناء قصائدها ولا سيما في التعبير عن القلق الذي تعيشه . تقول في القصيدة نفسها[3]:

حدثوني مالي أراكم حزانى؟	**كل راع في وحشة واكتآب**
كل راع جهم الملامح لا يشـ	**ـدو ولا يزدهيه سحر الغاب**
أنت يا أيها الحزين أجبني	**أي حزن في مقلتيك أراه؟**
أي قيد من المرارة واليأ	**س أضلتك ياكئيب يداه؟**
كيف يشقى من في حمى هذه الجـ	**ـنة يحيا وتحت هذي السماء؟**
كيف يشقى الراعي وبين يديه	**جنة من مفاتن وضياء؟**

فهي تتعجب – هنا – بأكثر من أداة للاستفهام: (مالي أراكم، أي حزن ، أي قيد ، كيف يشقى) لتكون منبهات أسلوبية تستفز المتلقي ليتفهم ما تعانيه وإلحاحها من أجل أن تطمئن إلى حقيقة يهدأ بها روعها ويزول تشككها . فكيف يحزن وكيف يشقى مَن تحرر من قيود المدينة وضجيجها ! وهو في جنة لا يفصل بينه وبين زرقة السماء فاصل ! فالحزن وأغلال القيود نصيبها الذي لم ترض

---

(١) ينظر: علم المعاني تأصيل وتقييم: ٧٧.

(٢) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢/١ ، ٢٥/١ ، ٣٠/١ ، ٤٠/١ ، ٧٠/١ ، ٣٢١/١.

(٣) المصدر نفسه: ٨٠/١ .

به حيث ضجيج المدينة والبيت عالي الجدران ، تأتى لها هذا من معنى (التعجب) . والتعجب من معاني الاستفهام[١] .

وقد استفهمت بغير موضع بالأداة (أي)[٢] ، والأداة (كيف)[٣] ، وجمعتهما كذلك بمعنى (التعجب) في قصيدة (أغنية للإنسان)[٤]:

أي قلب يؤويه؟كيف يعيش الضـ ـوء في رفقة الدجى والشرور؟
كيف يحيا البياض في هذه الأو عية السود في خمود الصدور؟
أي عينين تدركان صفاه وتحسان سرّه المكنونا؟
هل تبقت إلا كهوفاً شقيا ت تسمى مآقياً وعيونا

ويتنوع اتجاه الاستفهام عند الشاعرة بتنوع أدواته ليكشف للمتلقي حيرتها وتفجعها من حقيقة الموت وكثرة التفكير الذي يثقل كاهلها ، حيث تظهر أدوات أخرى للاستفهام مجتمعة في نص واحد ، تقول في (مأساة الحياة)[٥]:

حدّثي القلب أنت أيتها المـ ـأساة يامَن قد سميتْ بالحياة
ما الذي تصنعين بي في الغد المجـ ـهول ماذا ترى مصير رفاتي؟
أيّ قبر أعددت لي؟ أهو كهف ملء أنحائه الظلام الداجي؟
أم ترى زورقي سيغرق بي يو ماً فأثوي في ظلمة الأثباج
لهفتي يا حياة كم تلعب الأو هام بي؟ كم يؤودني التفكير
أبداً أسأل الليالي عن المو ت وماذا ترى يكون المصير؟

---

(١) ينظر: المطول: ٤١٩.

(٢) ينظر: مثلاً :الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٣/١ ، ٧٩/١ ، ٢٠٦/١ ، ٢٨٢/١.

(٣) ينظر: مثلاً: المصدر نفسه: ٢٣/١ ، ٣٥/١ ، ١٠٦/١ ، ١٢٠/١ ، ١٢٨/١ ، ١٩٨/١ ، ٢٢٤/١.

(٤) المصدر نفسه: ٢٢٨/١- ٢٢٩.

(٥) المصدر نفسه: ٢٤/١.

ففي المقطع هذا ، وحدات عدة للاستفهام: (ما ، ماذا ، أي ، الهمزة ، أم ، كم) تفجعت بها من الموت الذي لا يفارق ذهنها مسبباً لها اليأس والتشاؤم. والتفجع من معاني الاستفهام غير الحقيقي[١].

وقد جاءت في شعرها ، في غير موضع ، الأدوات: (ماذا)[٢] ، (أم)[٣] ، و(كم)[٤].

ومن أسلوبها أن تردد أداة استفهام واحدة في أكثر من نسق لتفضي إلى وقفة تأمل من المتلقي ، قد تطول ، فينهض الاستفهام على أنقاض نكبة عاشتها الشاعرة ، تقول في قصيدة (أغنية للإنسان)[٥]:

اشحبي يا غيوم وانطفئي يا	**مقلة الشمس في الفضاء البعيد**
ولمن يشرق الجمال؟ أللنسـ	**ـيان؟ للاحتراق ؟ للتبديد؟**
ولمن تضحك النجوم؟لمن تسـ	**ـكب أهدابها كؤوس الضياء**
ولمن ترقص الفراشات سكرى	**بعيون البنفسج الزرقاء**
ولمن هذه العذوبة في الأز	**هار؟ في نعسة الشذى النشوان**
في غناء الجداول العذبة الوسـ	**ـنى لأرض عشبية الأحضان**

يبدأ هذا المقطع بنداء الغيوم التي ترمز إلى أفول الحياة ، ثم تدعو الشمس إلى الاحتماء خلفها ، وهذا من طبيعة الكون ؛ لتستغرب من تجليان الفرح وابتسام الطبيعة، استغراباً مشوباً بالتعجب من (اشراق الجمال ، ضحك النجوم ، رقص الفراشات ، عذوبة الأزهار...) ونهايتها معروفة ومصيرها محتوم ، وقد بنت اربعة أبيات على الاستفهام بـ(لمن) وكثفت منه لتعبر عن انفعالها الحاد وسيطرة الشعور بالنهاية المأساوية للإنسان في أنساق متوازية :

---

(١) ينظر: أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين: ٤٤٤.

(٢) ينظر: مثلا: الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢/١ ، ٢٤/١ ، ٢٩/١ ، ٣٥/١ ، ٤٣/١ ، ٥٠/١ ، ١١٤/١ ، ٣٩/٢.

(٣) ينظر: مثلاً: المصدر نفسه : ٢٧/١ ، ١٧٤/١ ، ٣٤٧/١.

(٤) ينظر: مثلاً: المصدر نفسه: ٢٣/١ ، ٢٤/١ ، ٢٩/١.

(٥) المصدر نفسه: ٢٣١/١.

لمن يشـــرق الجمال

لمن تضحـك النـجوم

لمن ترقص الفراشات

وكانت وصفت الناس في القصيدة ذاتها بـ(الحيارى) ، تقول:

الحيارى لا يدركـون لـمــاذا   يملأون الوجود ضحكا وحزنا

وجنون الحياة من أجل ماذا؟   أيّ مغزى وراءها؟ أي معنى؟

وتعظـــم فـــي عينهـــا الأمـــور ويبلـــغ شـــعورها باليـــأس الـــذروة فتســـتفهم بـــ(أيـــان) التـــي يقـــل اســـتعمالها علـــى لســـان المبـــدعين إلا لأمـــر مهـــول . وقـــد جـــاءت فـــي القـــرآن الكـــريم دلالـــة علـــى تعظـــيم الشـــيء كمـــا فـــي قولـــه تعـــالى: ﴿يَسْـأَلُ أَيَّـانَ يَـوْمُ الْقِيَامَـةِ﴾ القيامـة: ٦ ، وهـــي ظـــرف زمـــان بمعنـــى (متـــى) وكـــل واحـــدة مـــنهن تُفسّـــر بـــالأخرى ، يقـــول (ســـيبويه): ((ألا تـــرى أنْ لـــو أنّ إنســـاناً قـــال: مـــا معنـــى أيـــان فقلـــت: متـــى ، كنـــت قـــد أوضـــحت ، وإذا قـــال: مـــا معنـــى (متـــى) قلـــت: فـــي أي زمـــان ؟ فســـألك عـــن الواضـــح شـــق عليـــك أن تجـــيء بمـــا توضـــح بـــه الواضـــح))[١] . أي أن (ســـيبويه) يـــرى أن مـــن الصـــعوبة تحديـــد الفـــرق بينهمـــا لكـــن الواقـــع اللغـــوي ، وفوقـــه لغـــة القـــرآن الكـــريم أعطـــت معنـــى العِظَـــم والســـؤال عـــن الأمـــر المهـــول لـــ(أيـــان) علـــى حســـاب (متـــى) التـــي تســـتعمل للســـؤال عـــن الـــزمن المعتـــاد ، والثانيـــة أكثـــر اســـتعمالاً مـــن الأولـــى لأنهـــا تســـتعمل للســـؤال عـــن الـــزمن الماضـــي والمســـتقبل بينمـــا لا تكـــون (أيـــان) إلا للمستقبل[٢] .

---

(١) الكتاب: ٢٣٥/٤.

(٢) ينظر: معاني النحو: ٢٢٠/٤.

تقول (**نازك الملائكة**) في (مأساة الحياة) [1]:

ياضفاف الأفراح ياليتني أعـ ـــرف شيئاً عن أفقك المجهول
لم أعد أستطيع أن أكتم الشو ق فأيانَ يا ضفاف وصولي؟
كل شيء حولي يحدثني عنـ ـك ، ولكن متى يحين اللقاء؟
فارحمني من قبل أن يُحطم المو ج شراعي وتصخب الأنواء

هنا تستبعد أن تعيش الأفراح وأن تقتنع بالحياة بأسلوب ينبئ عن عِظم حزنها وعظم المسافة بينها وبين مشارف الفرح ، بقولها:(فأيانَ يا ضفاف وصولي؟) ؛ لأن ضفة الشيء أوله. وفي الوقت نفسه لا تخفي أملها ورغبتها بالانسلاخ من شرنقة الحزن ، لكنها تستبطئ ذلك اليوم الذي تحيا فيه سعيدة كباقي البشر. بقولها: (ولكن متى يحين اللقاء؟) ، وقد أحسنت توظيف الأداتين: (أيّان) و (متى) دلالياً لتعبر عما يدور بخلدها. والاستبعاد والاستبطاء من معاني الاستفهام المجازية [2].

وتقول كذلك في قصيدة (ليلة ممطرة)[3]:

رحماك يا نجمي متى نهاية ليلتي؟
ومتى ستنقشع الغيوم وتستريح كآبتي؟
قد شاق قلبي أن أحِسّ الصمت تحت خميلتي
وتجوب عيناي الفضاء وفي يدي قيثارتي

فهي وبالأداة (متى) تستبعد نهاية ليلتها تلك الممطرة رمزاً منها للظلام والوحدة والاغتراب ، وكذلك انقشاع الغيوم رمزاً لأفول الحياة وجهل القادم.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/٢٧.

(٢) ينظر: أساليب الطلب: ٤٥٩- ٤٦٠.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/٤٧٣- ٤٧٤.

وصفوة القول: إنّ (**نازك الملائكة**) قد أحسنت توظيف نسق الاستفهام – بوحداته اللغوية – للتعبير عما يعتور فكرها ، وتختلج به نفسها من آلام تعصرها وهي تعيش حالة القلق واليأس والتشاؤم، وقد تحولت بعض نصوصها الشعرية إلى استفهامات كاملة أرادت بها جرّ المتلقي واستفزاز مشاعره وإشراكه في ما تشعر إذ لا جدوى من الحياة والموت آت . ومن ثم كان هذا النسق ملمحاً أسلوبياً بارزاً ولاسيما في فترة تشككها وإلحادها.

وإنّ أدوات الاستفهام التي استعملتها – وإنْ أعطت أكثر من معنى – إلاّ أنّ المعنى المشترك لها جميعاً هو: إظهار الجزع والتوجع والتحسر وما يتمخض عن هذا الشعور.

ثانياً:

نسق النداء

نسق النــداء:

يتكــون هــذا النســق مــن وحــدة لغويــة تنــوب منــاب أخــرى محذوفــة تقــديراً متبوعــة بمنــادى . وهــذه الوحــدة هــي أداة النــداء ، والأخــرى هــي فعــل مقــدر . والتقــدير صــنعة نحويــة لتحقــق ثنائيــة العامــل والمعمــول ، فقولنــا: يــا أحمــدُ ، تقــديره: (أدعــو) أو (أنــادي) أحمــدَ ، يقــول (ســيبويه): ((اعلــم أن النــداء : كــل اســم مضــاف فيــه فهــو نصــب علــى اضــمار الفعــل المتــروك أظهــاره والمفــرد رفــع وهــو فــي موضــع اســم منصــوب))[1] ، أو هــو طلــب إقبــال المــدعو بواحــدٍ مــن حــروف النداء المعروفة[2] .

والنــداء مــن أقســام الطلــب الــدال علــى الاستحضــار ، وقــد أُضــمِر فعلــه لأســباب ، منهــا: فهــم معنــاه مــن الســياق ، وكثــرة الاســتعمال ، ولأنّ إظهــاره ينقلــه إلــى الإخبــار وهــو طلــب ؛ لــذا عُــوِّض عنــه بحــرف النداء[3] .

أمــا أدواتــه – لأنّ تســمية الحــروف غيــر دقيقــة – فخمســة، يقــول (ســيبويه): ((فأمــا الاســم غيــر المنــدوب فينبهــه بخمســة أشــياء: بيــا ، وأيــا، وهيــا ، وأيْ ، وبــالألف ، نحــو قولــك : أحــارِ بــن عمــرو ، إلا أنّ الأربعــة غيــر الألــف قــد يســتعملونها إذا أرادوا أن يمــدوا أصــواتهم للشــيء المتراخــي عــنهم ، والإنســان المعــرض عــنهم الــذي يــرون انــه لا يقبــل علــيهم إلا بالاجتهــاد ، أو النــائم المســتثقل وقــد يســتعملون هــذه التــي للمــد فــي موضــع الآلــف ، ولا يســتعملون الألــف فــي هــذه المواضــع التــي يمــدون فيهــا ... وإنْ شــئت حــذفتهن كلهــن اســتغناءً كقولــك: حــارِ بــن كعــب وذلــك انــه جعلهــم بمنزلــة مــن هــو مقبــل عليــه بحضرته يخاطبه))[4].

---

(1) الكتاب: ١٨٢/٢.

(2) ينظر: الأصول في النحو: ٣٢٩/١ ، البرهان: ٢٠١/٢.

(3) ينظر: النداء في اللغة والقرآن: ٧٩.

(4) الكتاب: ٢٢٩/٢- ٢٣٠.

من نص (سيبويه) نفهم الآتي:

أ. أنّ الغرض من النداء هو التنبيه في الأصل.

ب. أنّ أدوات النداء خلا (الهمزة) – وهو يسميها الألف - تستعمل لنداء البعيد أو المُعرِض . وصوت المد في هذه الأدوات كأنه توكيد على التنبيه.

ت. أنّ الأدوات الأربعة قد تستعمل لتنبيه القريب بدل الهمزة ولا عكس.

ث. جواز حذف أداة النداء إلا مع المستغاث به ؛ لنكتة بلاغية هي القرب مادياً كانَ أم نفسياً.

والأداة (يا) أكثر أدوات النداء دوراناً في الكلام وأعمها ؛ لأنها تُستعمل في نداء القريب والبعيد ، والغافل والمقبل ، وفي الاستغاثة والتعجب ، وقد تدخل في الندبة عوضاً عن (وا)[١] ، يؤيد هذا إن النداء في القرآن الكريم لم يقع بغير (يا) وإذا حذفت فلا تقدير لغيرها[٢] .

والمنادى على الأغلب : اسم ، ولا يصح نداء غيره إلا لضرورة ، فلا يصح نداء الضمير ، ولا المضاف لكاف ، ولا المعرف بـ(أل) إلا لفظ الجلالة والمحكي من الجمل ، أو أمر ، أو تعليل[٣] ، ومثال هذا قوله تعالى: ﴿يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا﴾ مريم: ٢٣ .

وأضاف لها (المبرد ٢٨٥هـ): الموصول[٤]. على أن ما ذهب إليه المبرد فيه نظر ، ولعله يقصد : (الذي) وأخواته ، فقد ينادى (من) كما في الدعاء المأثور: ((يا من كل هارب إليه يلتجئ ، وكل طالب إياه يرتجي ، يا خير مرجو ، ويا أكرم مدعو ، ويا من لا يردّ سائله ، ولا يخيّب

---

(١) ينظر: شرح الرضي على الكافية: ٣٤٥/١.

(٢) ينظر: دراسات لأسلوب القرآن الكريم: ٥٢٠/٣.

(٣) ينظر: أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين: ٢٧٦- ٢٨٠.

(٤) ينظر: همع الهوامع: ٣٥/٢.

آمله ، يا من بابه مفتوح لداعيه ، وحجابه مرفوع لراجيه ، أسألك بكرمك أن تمنّ عليّ بما تقر به عيني ، ومن رجائك بما تطمئن به نفسي...))[١] .

وتسمية (سيبويه) أدوات النداء بـ: (التنبيه) دقيقة ؛ لأنه الغرض الأساس من النداء كما سلف.

ولأن النداء طلب فلا بدّ أن يحتاج إلى بيان المطلوب ، لذا يصحبه في الأكثر: الأمر أو النهي متقدماً عليه كقوله تعالى: ﴿وَتُوبُوا إِلَى اللَّهِ جَمِيعاً أَيُّهَا الْمُؤْمِنُونَ﴾ النور: ٣١ ، أم متأخراً عنه كقوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اعْبُدُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ وَالَّذِينَ مِن قَبْلِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾ البقرة:٢١ . وقد يليه خبر أو جملة استفهام[٢] . والنداء نسق ثري يتصرف في كثير من المعاني ، ولا سيما في اللغة الفنية ، فقد لا يتوجه النداء إلى مخاطب أصلاً ، وقد ينادى الجماد الأصم ، أو تناجى النفس ، أو يؤنب الضمير[٣] ، وفيه تهيئة لطول نفس الشاعر وتنشيط لنفس المتقبل[٤] .

وشعر (**نازك الملائكة**) مثابة لهذا النسق ليصبح سمة أسلوبية بارزة أفادت منه في التعبير عن قلقها وتشاؤمها وانفعالاتها ولم يكن نداءً حقيقياً تهدف منه إلى إقبال شخص ، وهو المعنى الوضعي للنداء ، وإنما وظفته لأغراض أخرى ، كإظهار التحسر والتوجع ، وتنبيه المقابل ، والندبة ، والاستغاثة ، والتعجب . والأداة (يا) هي الأكثر حضوراً في شعرها[٥] ، كأنها بهذا تحاكي اللغة العليا ، لغة الذكر الحكيم الذي لم ترَ فيه غير هذه

---

(١) الصحيفة السجادية (مناجاة الراجين) : ٢٦٠.

(٢) ينظر: البرهان: ٢٠١/٢.

(٣) ينظر: علم المعاني تأصيل وتقييم: ٨٥.

(٤) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٣٦٧.

(٥) ينظر: مثلا: الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢/١ ، ٢٧/١ ، ٣٠/١-٣١ ، ٣٦/١ ، ٤٠/١-٤١ ، ١٠٥/١ ، ١٤٧/١ ، ١٥١/١ ، ٢١٧/١ ، ٢٤٤/١ ، ٣٢٢/٢ ، ٣٣٤/٢ ، ٣٥٦/٢ ، ٣٥٧/٢.

الأداة ، وهـذا لـيس بمسـتغرب ، فهـي ممـن دعـا إلـى الالتـزام بالقاعـدة النحويـة والإفـادة مـن لغـة القـرآن الكـريم[1] . حتـى ليشـعر المتلقـي وكأنـه يسـمع صـراخاً لا تنبيهـاً بفعـل كتلـة الصـوت المتكونـة مـن تتـابع صوت اللين (الياء) وصوت المد (الألف).

تقول في قصيدة (مرثية غريق)[2]:

يا رياحَ الليـل رفقاً بالرّفـات

واهدأي لا تقلقي جسم الغريق

حسبه ما مزّقت أيدي الحـياة

فليكن منكِ له قلب صديـق

فهـي تنـادي مـن لا يفهـم الخطـاب: ريـاح الليـل ، تتوسـل بهـا حتـى لا تحـرّك أمـواج النهـر ويتعـذّب الجسـد الغريـق ، وتـدعوها لأن تشـعر بـه كمـا يشـعر قلـب الصـديق بصـديقه فكفـاه مـا لاقـاه مـن عنـت الحيـاة ومشـقتها ، وقـد هيـأ لهـا هـذا المعنـى الفعـل (مـزّق) إذ يشـعر المتلقـي معـه بصـراع انتهـى بالهزيمـة يُـنقضّ فيـه علـى المهـزوم وكأنـه فريسـة ، كأنهـا بهـذا تفـرغ مـا بـداخلها ممـا يصـيب الإنسـان فـي هـذا الوجود والأشدّ الآتي بعد الموت.

وتسـتمر فـي توسـلها مناديـة مَـن لا يفهـم: النهـرَ عـلّ أمواجـه تصـبحُ حصـناً لـه وقلبـاً مشـفقاً ، والـنجمَ عسـى أن يكـون ضـوءُه كـالعين الباكيـة ، وقـد رسـمت بهـذا النسـق ومـا تبعـه مـن تراكيـب صـورة لأشـعة ضـوء الـنجم الممتـد حولهـا وكأنهـا الـدموع عنـدما تنهمـر مـن العيون ،

وذلك في القصيدة ذاتها ، تقول:

ولتكن يا نهرُ أمواجك حصنا

يتلقاه وقلباً مشـفقا

---

(1) ينظر: ص:٦١، من الاطروحة.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٩١/١- ٣٩٢.

ولتكن يا نجم أضواؤك عينا

تسكب الدمع على مَن غرقا

وقد شكل نداء المضاف سمة أسلوبية بارزة اتخذت منه الشاعرة(**نازك الملائكة**) وسيلة للتعبير عن تشاؤمها ، لأن هذا النسق يتيح للمنشئ بناء تركيب صوري معبر يغني عن ذكر كثير من التفاصيل[1] ، فنجدها تقول: (يا ليالي الحصاد[2] ، ويا ظلام المجهول[3] ، ويا ضفاف النسيان[4] ، ويا جموع الأحياء[5] ، ويا دموع الشيوخ[6] ، ويا ضياع الأحلام[7] ، ويا ضياع المياه[8] ، ويا خيبة الأحلام[9]،...) .

تقول في قصيدة (القصر والكوخ)[10] :

ويمر القطيع بي فأرى الأغـ	**ـنام بين الذّباح والسكين**
يا حياة الإنسان لا فرحة فيـ	**ـك إذا لم يُصحب بدمع غبين**

وتقول في قصيدة (عند العشاق)[11]:

يا قلوب العشاق حسبك حباً	**واقبسي من مأساة قيس مثالا**
هي هذي الحياةُ لا تمنح الأحـ	**ـياء إلا العذاب والأهوالا**

(١) ينظر: لغة الشعر عند الجواهري: ٨٦.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٢٨/١.

(٣) المصدر نفسه: ١٤٥/١.

(٤) المصدر نفسه: ١٤٧/١ ، ١٤٨/١.

(٥) المصدر نفسه: ١٥١/١.

(٦) المصدر نفسه: ١٧٨/١.

(٧) المصدر نفسه: ١٣٨/١.

(٨) المصدر نفسه: ٣٤١/١.

(٩) المصدر نفسه: ٦١/٢.

(١٠) المصدر نفسه: ١٢٧/١.

(١١) المصدر نفسه: ١١٥/١.

هنا أفادت الشاعرة من هذا النسق اللغوي: أداة النداء والمنادى المضاف وما أضيف إليه : (ياحياة الإنسان ، يا قلوب العشاق) فضلاً عن مكملاته ، أفادت منه رسم صورة متشائمة عن حياتها وعشقها معممة هذا على سائر الناس بعد أن تركت المنادى سائباً إذ لم تنسبه لنفسها فقط سعياً منها لإشراك المتلقي .

ومن صور المنادى في شعرها أن يكون نكرة منوناً والذي يتيح للشاعر معنى (اللا مثل) و (اللا حد) ، كقولها في قصيدة (خمس أغانٍ للألم)[1]:

أنتَ يا مَنْ كفّهُ أعطت لحوناً وأغاني

يا دموعاً تمنح الحكمة ، يا نبْعَ معانِ

يا ثراءً وخصوبه

يا حناناً قاسياً يا نعمة تقطر رحمه

نحن خبّأناك في أحلامنا في كل نعمه

من أغانينا الكئيبه

فلا مثيل لما يولد من (الألم) : الابداع والحكمة ودروس الحياة ولا حدّ لها . وهي في كل هذا تظهر حسرتها وتوجعها وألمها من القلق الذي تعيشه .

ومن أسلوبها أن يكون المنادى مضافاً إلى (ياء) المتكلم . وفي هذا النسق دليل المجاملة واللين والطلب الجميل والخلق الحسن[2].

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٢٢/٢.

(٢) ينظر: الكشاف: ٥١٠/٢.

تقول في قصيدة (في الريف)[١]:

يا سفيني ارحلي ، دعي شاطئ القر   ية إنّ المرسى ضنين بعيد

وغصون الصفصاف عارية السيـ   ـقان والليل في الحقول أبيد

وقد تسبق هذا النسق بصوت حسرة وتوجع تكريساً منها في التعبير عن ماهية القلق الذي يعتورها والحزن والتشاؤم الذي يسود حياتها.

كقولها في قصيدة (على تل الرمال)[٢]:

آه يا تل ها أنا مثلما كنـ   ـت فارجع فردوسي المفقودا

أي كفٍّ أثيمة سلبت رمـ   ـلك هذا جماله المعبودا

وقولها في قصيدة (مرثية غريق)[٣]:

آه يا قيثارتي ، أي المآسي!

قد كرهت الليل أضواءً وظلاّ

أيها الصياد قف! ألقِ المراسي

إنّ تحت الليل جسماً مضمحلاّ

ولا تخفى دلالة البدء بصوت الحسرة (آه) وهو من الأصوات الصادرة من الإنسان طبعاً لا وضعاً ((كـ (اح) لذي السعال إلا أنهم لما ضمّنوها كلامهم لاحتياجهم إليها ، نسقوها نسق كلامهم وحرّكوه بتحريكه))[٤] . على أن نهاية هذا الصوت بالهاء

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٤٤/١.

(٢) المصدر نفسه: ٣٠/١.

(٣) المصدر نفسه: ٣٩٢/١.

(٤) شرح الرضي على الكافية: ١١٨/٣.

دليل على طول المدة التي يستغرقها صوت المد لهول ما يخفي وراءه.

وقد أفادت (**نازك الملائكة**) كذلك مما يعطيه النداء من معان: كالندبة والاستغاثة والتعجب :

١. النـــدبـــة:

الندبــة معنــى يؤديــه نســق النــداء ، لكنــه لــيس بنــداء . والغــرض منــه إظهــار التفجــع والتحســر ، يقــول (ســيبويه) : ((اعلــم أن المنــدوب مــدعو ولكنــه متفجــع عليــه ، فــإن شــئت ألحقــت فــي آخــر الاســم الألــف لأن الندبــة كــأنهم يترنمــون فيهــا ، وإن شــئت لــم تلحــق كمــا لــم تلحــق فــي النداء .

واعلــم أن المنــدوب لا بــدّ لــه مــن أن يكــون قبــل اســمه (يــا) أو (وا) كمــا لــزم (يــا) المســتغاث بــه والمتعجــب منــه... فأمــا مــا تلحقــه الألــف فقولــك : وا زيــداه ، إذا لــم تضــف إلــى نفســك ، وإن أضــفت إلــى نفســك فهــو ســواء ، لأنــك إذا أضــفت زيــداً إلــى نفســك فالــدال مكســورة وإذا لــم تضــف فالــدال مضــمومة ، ففتحــت المكســور كمــا فتحــت المضموم ...))[١].

ومن نص (سيبويه) يتبين الآتي:

أ. أنّ الندبــة شــبيهة بالنــداء ، وليســت بنــداء ، إذ إننــا لا نــدعو شيئاً بل نتفجع عليه.

ب. جــواز إلحــاق آخــر المنــدوب الألــف ؛ زيــادة فــي التنبيــه ، لدلالــة صــوت المــد – هنــا – علــى عظــم المصــاب ؛ لأن الغــرض من الندبة : الإعلام بعظم الألم والحسرة.

ت. لــزوم مــا يشــترك فيــه المنــدوب مــع المنــادى وهــو الأداة ، وتكــون إمّــا (يــا) أو (وا) . ولا يجــوز حــذفها مبالغــة فــي التنبيــه بعكس النداء .

ث. جــواز إلحــاق (هــا) الســكت بعــد الألــف إظهــاراً للألــف لخفائــه وظهورها.

ولأن الندبــة إخبــار عــن الوقــوع بعظــيم وجســيم مــن الأمــر ، وهذا لا يكون إلا لأعرف الأسماء فلا يصح ندبة النكرة[٢] ،

---

(١) الكتاب: ٢٢٠/٢.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٢٢٧/٢.

وقد اختصت الندبة بالأداة (وا) على الأشيع في كلام العرب[1].

وليس يستغرب ألاّ يخلو شعر (**نازك الملائكة**) من التفجع وديدنها الحزن والقلق والتشاؤم والخوف من المستقبل المجهول والنهاية المخيفة التي تؤرق جسدها ويحار معها فكرها ومشاعرها ولاسيما إنها – في أغلب شعرها – منصرفة إلى نفسها ، إلى آلامها ، إلى خيبتها في الحياة ، حتى ليُهيأ لمتلقي شعرها أنها نائحة باكية ، لا تفارق الدموع عينيها ، وقد انبرى د. (إبراهيم السامرائي) يوازن بكاءها ببكاء (الخنساء) أخاها (صخرا) ، ليهتدي ((إلى أن دموع هذه (الملائكية) أعمق دلالة وأنقى معدناً))[2]. تقول (**نازك الملائكة**)في قصيدة (جامعة الظلال)[3]:

أخيراً لمست الحياه
وأدركت ما هي ، أي فراغٍ ثقيل
أخيراً تبينت سرّ الفقاقيع ، وا خيبتاه
وأدركت أني أضعتُ زماناً طويلْ
ألمُّ الظلال وأخبط في عتمة المستحيل
ألمُّ الظلال ولا شيء غير الظِلال
ومرّت عليّ الليالْ
وها أنا أدرك أني لمست الحياه
وإن كنتُ أصرخ وا خيبتاه !

تتفجع هنا وتصرخ نادبة خيبتها بصوت ممدود طويل (مرتين) في قولها: (وا خيبتاه) لتظهر جزعها من الحياة التي هي

---

(١) ينظر: شرح الرضي على الكافية: ٤١٢/١.

(٢) لغة الشعر بين جيلين: ١٥٨.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٢/٢.

في نظرها فراغ ثقيل لا يساوي إلا عدّاً للأيام والليالي .ولا شك في أن زيادة (الهاء) بعد (الألف) ذات فائدتين: **الأولى:** ((لئلا لا يلتبس المندوب بالمضاف إلى ياء المتكلم المقلوبة ألفاً))[١]، **والأخرى:** إيحاء بصرخة طويلة لتسمع شجوها وحسرتها ؛ لأن (الهاء) بظهورها تعين (الألف) الخفي على البروز نطقاً[٢]. وما يسجل عليها في هذه المقطوعة – وهو نادر في شعرها – انتهاكها القاعدة النحوية في قولها: (زماناً طويلْ) ، فلم تتبع الصفة الموصوف وحقّ (طويل) هنا: النصب اتباعاً للموصوف المفعول به المنصوب (زمانا) ، وهذا من سنن اللسان العربي[٣].

وتقول في قصيدة (نحن وجميلة)[٤]:

هم حملوها جراح السكاكين في سوء نيّه
ونحن نحملـّها في ابتسام وحسن طويّه
جراح المعاني الغلاظ الجهوله
فيا لـَجراحٍ تعّمق فيها نيوب فرنسا
وجرح القرابة أعمق من كل جرحٍ وأقسى
فوا خجلتا من جراح جميله

تهيمن على ذهنها في هذا المقطع الشعري فكرة الجرح فمرة تستغيث بها ومرة تتفجع عليها في قولها (فوا خجلتا) ، وقد أضافت المندوب إلى نفسها ، لكن الياء قلبت ألفاً لثقلها وخفة الألف ، لأن الإنسان بطبعه يفر من الصعوبة إلى السهولة حتى في نطقه الأصوات ، وفي علم اللغة الحديث قانون يعنى بهذه الظاهرة هو:

---

(١) شرح الرضي على الكافية: ٤١٩/١.

(٢) ينظر: الكتاب: ٢٢٠/٢.

(٣) ينظر: شرح التصريح على التوضيح: ١٤٧/٢.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٥٢/٢.

(قانون الجهد الأقل) ، يفسر ميل المتكلمين إلى حد أعلى من الأثر بأدنى حد من الجهد[1].

وتقول في قصيدة (عند الرهبان)[2]:

أولم أقطع البحار إلى الرهـ ـبان والزاهدين في الصحراء؟

أولم تنكر الفضيلة الوا نك ؟ يالهفتاه ضاع رجائي!

ندبت هنا بالأداة (يا) وألحقت ألف المندوب هاءً ، وهي أبلغ مما لم تكن موجودة. إذ أعطت زمناً أطول لنطق الألف .

٢. الاستغاثة والتعجب:

وهما معنيان يؤديهما نسق النداء ، يقول (سيبويه): في ((باب ما يكون النداء فيه مضافاً إلى المنادى بحرف الأضافة : وذلك في الاستغاثة والتعجب ، وذلك الحرف اللام المفتوحة . وذلك قول الشاعر وهو مهلهل :

يالبكرٍ انشروا لي كليباً يالبكرٍ أين أين الفرارُ

فاستغاث بهم لينشروا له كليباً ، وهذا منه وعيد وتهدد ، وأما قوله: (يالبكرٍ أين أين الفرارُ) فإنما استغاث بهم لهم ، أي لِمَ تفرون؟! استطالة عليهم ووعيداً ... وقالوا: يا لله ، يا للناس ، إذا كانت الاستغاثة . فالواحد والجميع فيه سواء))[3] .

---

(١) ينظر: دراسة الصوت اللغوي: ٢٧٢- ٢٧٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٧١/١.

(٣) الكتاب: ٢١٥/٢- ٢١٦.

واضح من نصّ (سيبويه) إنّ الاستغاثة تشترك مع النداء بحرف النداء (يا) إلا أن المنادى فيه مجرور باللام ، وتسمى لام الاستغاثة ، وتكون مفتوحة مع المستغاث به ، ومكسورة مع المستغاث له[1] ، و (يا) –هنا وفي التعجب – لازمة لا يجوز حذفها أيضاً ؛ لأن في مد الصوت مبالغة في تنبيه المتراخي والغافل ، يقول (سيبويه): ((وأما المستغاث به فـ(يا) لازمة له ، لأنه يجتهد ، فكذلك المتعجب منه ، وذلك: يا لَلناس ويا للماء. وإنّما اجتهد لأنّ المستغاث عندهم متراخ أو غافل والتعجب كذلك))[2] .

والغرض من الاستغاثة: الدعوة للإعانة على مشقة ، والخلاص من شدة[3] .

ولا عنت ولا مشقة على قارئ شعر (**نازك الملائكة**) في إيجاد تجليات أو مصاديق للاستغاثة ، ولاسيما أنه يشعر وكأنه يسمع صراخها ودعوتها للخلاص مما هي فيه ، ليجد أنه سمة أسلوبية في شعرها[4] .

تقول في قصيدة (مرثية للإنسان)[5]:

وهبطنا هذا الوجود لنشقى ... منذ فجر الحياة حتى المغيب
كلنا نستغيث من شجن العيـ ... ـش فيا لـَليل الحزين الرهيب
يالـَظلم الأحزان ما سلم الأطـ ... ـفال من أسرها ولا الشبّان
كم وليد يبكي وما تعلم الأمّ ... لماذا يبكي وما الأحزان؟

فهي كعادتها تشكو الوجود الذي لم ترَ فيه إلا الشقاء ، وتشرك الكل في إحساسها هذا لتثير انتباههم وتشدهم إلى فنها وإلى حقيقة هذا الكون التي يغفلها الآخرون ، فتستغيث صراحة بهذه

(١) ينظر: الكتاب: ٢١٩/٢.

(٢) المصدر نفسه: ٢٣١/٢.

(٣) ينظر: في النحو العربي قواعد وتطبيق: ٢٢٢.

(٤) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٥/١ ، ٦٠/١ ، ٨٢/١ ، ٨٨/١ ، ١٦٧/١ ، ١٣٦/٢ ، ٣٥٢/٢.

(٥) المصدر نفسه: ١٥٩/١.

المفـــردة وبـــالأداة (يـــا) متبوعـــة بالمســـتغاث منـــه فـــي قولهـــا: (فيـــا لليـــل الحـــزين الرهيـــب) وقولهـــا: (يالـــظُلم الأحـــزان) ، وتطلـــب الإعانـــة علـــى مـــا تلاقيـــه عنـــد الليـــل (رمـــز الوحـــده والوحشـــة والاغتـــراب) ، وكيـــف أن هـــذا الحـــزن النـــاتج مـــن هـــذا التشـــاؤم والقلـــق لـــم يســـلم منـــه لا الأطفـــال ولا الشـــباب . ولشـــدة مـــا تشـــعر بـــه فإنهـــا ترمـــي هـــذا الشـــعور حتـــى علـــى حـــديثي الـــولادة . ونحـــن نعـــرف أنهـــم يبـــدأون بالصـــراخ لأســـباب أختلـــف فيهـــا[١] . لعلهـــا – بهـــذا – تريـــد أن تبـــرهن للمتلقـــي صـــحة معتقـــدها الـــذي اعتنقتـــه فتـــرة ليســـت بالقصـــيرة مـــن حياتهـــا القـــائم علـــى التشـــكك والإلحاد.

والاســـتغاثة تعطـــي معنـــى التعجـــب ، ويكـــون بـــ: (يـــا) اللازمـــة والـــلام المفتوحـــة لـــئلا تلتـــبس بـــلام التوكيـــد ، يقـــول (ســـيبويه): ((وأمـــا فـــي التعجب فقوله وهو (فرار الأسدي):

لخطابُ ليلى يا ليرثن منكم أدلّ وأمضى من سليك المقانب

وقـــالوا: يـــا للعجـــب ، ويـــا للفليقـــة ، كـــأنهم رأوا أمـــراً عجبـــاً ، فقـــالوا: يـــا لبـــرثن ، أي مـــثلكم دعـــي للعظـــائم ... ولـــم يلـــزم فـــي هـــذا البـــاب إلا (يـــا) التنبيـــه ؛ لـــئلا تلتـــبس هـــذه الـــلام بـــلام التوكيـــد كقولـــك: لعمـــرو خيـــر منـــك ، ولا يكـــون مكـــان (يـــا) ســـواها مـــن حـــروف التنبيـــه نحـــو (أي، وهيـــا ، وأيـــا) لأنهـــم أرادوا أن يميـــزوا هـــذا مـــن ذلـــك البـــاب الـــذي ليس فيه معنى استغاثة ولا تعجب))[٢] .

والغـــرض مـــن التعجـــب تعظـــيم الشـــيء عنـــد المتلقـــي ، لأنـــه لا يكون إلا فيما يخرج على نظائره وأشكاله[٣] .

ولأن (**نـــازك الملائكـــة**) تعتقـــد أن مـــا تعيشـــه ومـــا تفكـــر بـــه لا يتجلـــى عنـــد غيرهـــا ، فقـــد كـــان هـــذا النســـق وبهـــذا المعنـــى ممـــا اســـتعانت به في التعبير عن يأسها وحزنها.

---

(١) ينظر: الأصوات اللغوية: ١٥٦- ١٥٧.

(٢) الكتاب: ٢/٢١٧- ٢١٨.

(٣) ينظر: أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين: ٢٩٢.

تقول في قصيدة (ذكريات ممحوة)[1]:

لم يبق شــيءٌ غير حزني المرير

بقــية مــن حـــبي الذاهــب

وذكــريــات من صــباي الغرير

ســاخرة من وجهي الشــاحب

****

وأصبــحت ذكراك وهماً يلــوح

يشـــــتاقه قلبي الكئيب الغرير

يا جسداً ، كالقبر ، ما فيه روح

ســميته قلباً ، فـــيا للغرور!

****

وأي قــلب جــامد بـــــارد

أي حـــياة تحت ظلِّ الخمود

لولا صــراخ الزمــن الحاقد

لضقت بالعيش وعفت الوجود

فهــي حزينــة حتــى فــي ذكريــات العشــق التــي عــادةً مــا يــأنس بهــا العشــاق ، لكنهــا تــذكرها بمــرارة . لأن الحــزن ســمة اصــطبغت بهــا شخصــيتها فهــي تريــد دائمــاً أن تتــذكر بحــزن ، وإذا مــا نســيت فإنهــا تتعجــب مــن غرورهــا فــي قولهــا (يــا لــَلغرور) بــأداة النــداء (يــا) والــلام المفتوحــة . وكيــف إن القلــب – وهــو مركــز العاطفــة الإنســانية ينســى !

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٥٨/١.

فهـو ، إذن ، خـال مـن المشـاعر ، لا حيـاة فيـه كالجسـد بـلا روح، كـالقبر . ثـم تبـين أن قلبهـا – بهـذه الخصـال – سـاعدها علـى العـيش وسط هذا الوجود الخامد والزمن الحاقد.

وبعـد: فقـد كـان لنسـق النـداء حضـور واضـح فـي شـعر (**نـازك الملائكـة**) كشـفت بـه عمـا تعيشـه مـن قلـق ويـأس ، وقـد تنـوع هـذا النسـق عنـدها بتنـوع صـور المنـادى ، لـم تخـرق فيـه قاعـدة ولـم تـأت بجديـد ، وقـد نحـت منحـى الأنسـاق النمطيـة ، ولـم تلجـأ إلـى التعقيـد ، وهـذا السـلوك اللغـوي يتسـق مـع دعوتهـا إلـى الحفـاظ علـى قدسـية اللغة.

ثالثاً:

أ. نسق الأمـــــر

ب. نسق التمنـي

أ. نسق الأمر:

الأمر نسق لغوي ، نقيض النهي ، والغرض منه: طلب إيقاع الفعل على جهة الاستعلاء[1] ،((أو طلب به الفعل على وجه الخضوع من الله تعالى وهو الدعاء ، نحو اللهم ارحم ، أو من غيره ، وهو الشفاعة ، أو لم يطلب به الفعل ، بل كان على وجه الإباحة نحو ﴿كُلوا واشربوا﴾ الأعراف: ٣١ ... أو غير ذلك من محامل هذه الصيغة))[2] .

وهو ذو سياق فعلي ، أي أن أداته الفعل أو ما ينوب عنه ، بَيّن هذا (سيبويه) بقوله في باب الأمر والنهي: ((لأنهما لا يقعان إلا بالفعل ، مظهراً أو مضمراً ، وهما في هذا أقوى من الاستفهام ؛ لأنّ حروف الاستفهام قد يستفهم بها فليس بعدها إلا الأسماء ، نحو قولك: أزيدٌ أخوك؟... والأمر والنهي لا يكونان إلا بفعل ، وذلك قولك: زيداً اضربه ... ومنه: زيداً ليضربه عمرو ، لأنه أمر للغائب بمنزلة (افعل) للمخاطب))[3] .

قرن (سيبويه) – في هذا النص – الأمر بالنهي ووازنهما بالاستفهام لاشتراكهم بصفة الطلب.

وموارد الأمر في أربع صيغ ، فضلاً عن الإخبار الذي يفهم منه الأمر. وهذه الصيغ ، هي[4]:

أ. الأمر بصيغة (افعل).

ب. الأمر بصيغة (ليفعل).

ت. الأمر بصيغة المصدر.

---

(١) ينظر: الطراز: ٥٣٠.

(٢) شرح الرضي على الكافية: ١٢٣/٤- ١٢٤.

(٣) الكتاب : ١٣٧/١- ١٣٨.

(٤) ينظر: عروس الأفراح: ٥٥١/١ ، علم المعاني تأصيل وتقييم: ٥٤.

ث. الأمر بأسماء الأفعال.

والأمر طلب باستعلاء ولزوم في الخطاب العام ، أما في اللغة الفنية واللغة الشعرية تحديداً ، فإنه تعبير عمّا في وجدان الشاعر وتجسيد لما يشعر به من أحاسيس بألفاظ تخرج عن معناها المألوف لتكون أصدق تعبيراً في وجدان المتلقي(١) . ومن ثم فهو يتيح للمنشئ ، ولاسيما المغموم إراحة نفسه إذ يفترض مخاطباً يكون لهمومه متنفساً ومستودعاً.

ويمكن القول إنّ صيغ الأمر: (افعل ، ليفعل ، المصدر ، اسم الفعل) تشغل حيزاً في لغة الشعر أكبر من الإخبار الذي يفهم منه الأمر . ولعل هذه الأخيرة تنفرد بها اللغة العليا: لغة القرآن الكريم؛ لاقتران الأمر بشرط الاستعلاء والإلزام ، إذ يفهم من سياق القول ، كقوله تعالى: ﴿إِنَّ الصَّلاةَ كَانَتْ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ كِتَاباً مَوْقُوتاً﴾ النساء: من الآية ١٠٣ فقد فُهم من السياق أمر بوجوب الصلاة على المؤمنين(٢) . وكقوله تعالى: ﴿وَلِلَّهِ عَلَى النَّاسِ حِجُّ الْبَيْتِ مَنِ اسْتَطَاعَ إِلَيْهِ سَبِيلاً﴾ آل عمران: من الآية٩٧ ، ففي الآية إخبار بوجوب الحج على المستطيع إليه(٣) .

ولم يخل شعر (**نازك الملائكة**) من صيغ الأمر: (افعل ، ليفعل ، المصدر ، اسم الفعل) .

وكان الأمر بصيغة (افعل) هو الأشيع في شعرها من بين صيغ الأمر(٤) ،

---

(١) ينظر: علم المعاني تأصيل وتقييم: ٥٤- ٥٥.

(٢) ينظر: الكشاف: ٥٩٤/١.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٤١٩/١- ٤٢٠.

(٤) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٥/١ ، ٩٨/١ ، ١٠٦/١ ، ١١٧/١ ، ١٤١/١ ، ١٥٣/١ ، ١٧٥/١ ، ٢٩٤/١ ، ٢٣٤/٢ ، ٢٨١/٢ ، ٢٦١/٢.

تقول في قصيدة (على وقع المطر)[١]:

أمطري ، لا ترحمي طيفيَ في عمق الظلامْ

أمطري ، صبّي عليّ السيل يا روح الغمامْ

لا تبالي أن تعيديني على الأرض حطامْ

وأحيليني ، إذا شئت ، جليداً أو رخامْ

***

اتركي ريح المساء الممطر الداجي تُجنُّ

ودعي الأطيار ، تحت المطر القاسي تئنُّ

أغرقي الأشجار بالماء ولا يحزنك غصنُ

زمجري ، دوّي ، فلن أشكوَ ، لن يأتيك لحنُ

***

أمطري فوقي ، كما شئت ، على وجهي الحزين

لا تبالي جسدي الراعشَ في كفّ الدجون

أمطري ، سيلي على وجهيَ ، أو غشي عيوني

بللي ما شئت كفي وشعري وحبيني

هي تبني هذه المقاطع بصيغة الأمر (افعل) ، في الأفعال: (أمطري ، صبّي ، أحيليني ، اتركي ، دعي ، أغرقي ، زمجري ،

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٤٨/١.

دوّي ، سيلي ، غشي ، بللي) وكل هذه الأفعال مسندة إلى ضمير المخاطبة الذي يعود إلى (السماء) وبمخاطبتها (السماء) لا تطلب منها إيقاع الفعل حقيقة بل تتوسل إليها وتدعوها . والتوسل والدعاء من أغراض الأمر غير الحقيقية[1] .

ودلالياً فإن الفعل (أمطري) سبب للأفعال التي تلته على الصيغة نفسها ، وهي في حقل دلالي واحد يمكن أن نسميه: حقل القسوة والغضب ، وذلك إنّ المطر رمزٌ للنقمة والبلاء ، كما في قوله تعالى: ﴿وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِمْ مَطَراً فَسَاءَ مَطَرُ الْمُنْذَرِينَ﴾ الشعراء:١٧٣ بعكس الغيث الذي يكون رمزاً للرحمة والحياة[2] ، كما في قوله تعالى: ﴿وَهُوَ الَّذِي يُنَزِّلُ الْغَيْثَ مِنْ بَعْدِ مَا قَنَطُوا وَيَنْشُرُ رَحْمَتَهُ وَهُوَ الْوَلِيُّ الْحَمِيدُ﴾ الشورى:٢٨ .

يتضح هذا أكثر باستعمالها كلمة (ريح) في قولها: (اتركي ريح المساء...) إذ إن (الريح) دليل الغضب الإلهي كما في قوله تعالى: ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحاً صَرْصَراً فِي يَوْمِ نَحْسٍ مُسْتَمِرٍّ﴾ القمر:١٩ . بعكس (الرياح) التي ترمز إلى الرحمة واللطف[3] ، كقوله تعالى: ﴿وَهُوَ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ بُشْراً بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ﴾ الفرقان: ٤٨ . وهذا ليس يستغرب فهي عارفة باللغة متمكنة منها تمكنها من الشعر – تقول هذا في شعرها وكأنها تريد أن تشفي غليلها وتطفئ نار قلبها جزعاً مما في هذا الوجود.

ومن أسلوبها أن يكون الأمر بصيغة (ليفعل)[4] ، وهذه الصيغة ليست كثيرة الدوران في كلام العرب كثرة دوران صيغة

---

(١) ينظر: عروس الأفراح: ٥٥٤/١.

(٢) ينظر: التعبير القرآني: ١٧- ١٨.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٧.

(٤) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ٢١/١- ٢٢ ، ٢٥/١ ، ٤١/١ ، ٤٥/١ ، ٧٦/١ ، ٢٦٥/٢.

(افعل) ؛ لأن (افعل) أوجز منها لفظاً وأدل على الأمر ، أما هي ففيها من اللين ما يقربها من الرجاء وبذل النصيحة[1] ، وتتيح للشاعر أن يظهر للمتلقي اتساع فضاء رؤيته في التعبير عن مشاعره[2]

تقول (**نازك الملائكة**) في قصيدة (عند العشاق)[3]:

يا لقلب المسكين تلذعه الذكـ ــرى وتحيي غرامه وأساه
هكذا قد قضى عليه كيوبيـ ــد فماذا تفيده شكواه؟
فليجد في الخيال والشعر والذكـ ــرى دواء لحبه المصدوم
وليقضِّ الحياة بين حقول الـ ـقمح والقطن تحت ضوء النجوم
وليحبّ الغيوم والفجر والنها ر ويمض الأيام بين التلال
يتغنى فيعشق الزهر موسيـ ــقاه عند الهوى وفوق الجبال

وليس بخاف إنها تريد بالأفعال (فليجد ، وليقضِّ ، وليحب) توجيه النصح للعاشق خلاصاً مما معانيه من آهات ، وليس هدفها الأمر على جهة الحقيقة . والنصح والإرشاد من معاني الأمر المجازية[4] .

وتقول في قصيدة (أحزان الشباب)[5]:

وليقولوا إني فتاة جنى الشعـ ــرُ عليها فعشتُ للأحزان
وعبرتُ الحياة كالشبح الضلـ ــيل في غيهب الوجود الفاني

([1]) ينظر: نحو الفعل: ٥٧- ٥٨.

([2]) ينظر: الزمن في شعر الرواد: ٢٥٢.

([3]) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠٩/١- ١١٠.

([4]) ينظر: عروس الأفراح: ٥٥٥/١.

([5]) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٧٠/١.

فبقولها (وليقولوا) لا تريد الأمر بل: عدم الاهتمام واللامبالات.

<u>**لام الأمر مع فعل المخاطب والمتكلم:**</u>

يكثر في العربية دخول لام الأمر في فعل الغائب : (ليفعل) ، ويقل في فعل المتكلم: (لأفعل) وأقل منه في فعل المخاطب: (لنفعل)[1].

إلا أنّ (**نازك الملائكة**) – وهي تعبر عن نفسها – استعملت اللام وقد دخلت على المضارع بصيغتي: (لأفعل ، ولنفعل)[2] .

تقول في قصيدة (السفر)[3]:

فلأعدْ للساحل المظلم قلباً مستطارا

أدفن الحلم وأحيي زهرة وسط الصحارى

أبداً أروي أناشيدي بأحزان الحيارى

أبداً أحلم بالفجر فلا ألقى النهارا

****

فلأعد لا سفر اليوم إلى الأفق الجميل

لن أرى الشاطئ لن أحلم في ظل النخيل

---

(١) ينظر: مغني اللبيب: ٢٩٦/١.

(٢) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ١٧٠/١ ، ١٧٢/١ ، ١٨٢/١ ، ١٨٣/٢.

(٣) المصدر نفسه: ٣٨٨/١.

وغداً رحلتي الكبرى إلى وادي الأفول

آه فلأرحل إليه ، فلقد حان رحيلي

وتقول في قصيدة (آلام الشيخوخة)[1]:

ولأعش ما يشاؤه القدر الظا   لم أبكي على أسى الأحياء

هؤلاء الصرعى الظماء الحيارى   بين فكِّ الآثام والأدواء

فاللام في الأفعال: (لأعد ، فلأرحل ، ولأعش) لام الأمر وقد دخلت على فعل المتكلم . وكأن الشاعرة بخطابها لنفسها تصارع مشاعر اليأس في داخلها بفعل ما يمور في نفسها ، حيث لا أمل فيها ، ولا يغريها ما في الوجود من مثابات للأحلام: (على الشاطئ، وفي ظل النخيل...) ؛ لأن الرحلة الكبرى إلى دار القرار آتية لا ريب فيها.

أما صيغة (لنفعل) ، والتي تعد قليلة – كما سلف – على الرغم من مجيئها في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لِلَّذِينَ آمَنُوا اتَّبِعُوا سَبِيلَنَا وَلْنَحْمِلْ خَطَايَاكُمْ وَمَا هُمْ بِحَامِلِينَ مِنْ خَطَايَاهُمْ مِنْ شَيْءٍ إِنَّهُمْ لَكَاذِبُونَ** ﴾ العنكبوت:١٢ ، فقد استعملتها الشاعرة في غير موضع[2] .

والواقع إنّ في هذه الصيغة عرضاً على المخاطب ودعوة له للمشاركة في حدوث الفعل ، فعندما نقول: (لنلعب) ، فإننا نعرض على من نخاطب اللعب وندعوه لمشاركتنا ولا إلزام فيها.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ١٨٣/١.

[2] ينظر: مثلاً: المصدر نفسه: ٧٧/١ ، ٣١٨/١ ، ٣٣٦/١ ، ٣٣٧/١ ، ٧٦/٢ ، ٩٥/٢ ، ١٠٢/٢-١٠٤.

تقول (**نازك الملائكة**) في قصيدة (مأساة الشاعر)[1]:

هكذا في العذاب تمضي حياة الشـ ـاعر الملـهم الرقيق وتنسى
هكذا يمـلأ الوجـود جـمالاً ويـذوق الآلام كأسـاً فكأسـا
هكذا كل شاعر فارحـلي بي يا سفيني عن عـالم الشعراء
ولندعهم في ذلك الشـجن العا صف بـين الآهـات والأدواء
ولنسر في بحر الحياة كما كنـ ـا ونلق المرسى على كل ساحلِ
ربما يا سفـين نلـقى ضياءً يتجـلى بعـد الظلام القاتلِ

فالكلمتان (ولندعهم) ، و(لنسر) صيغتا أمر للمتكلم والمخاطب عرضت بهما الشاعرة على نفسها ترك شجن وآلام الشعراء ، إذ يتلذذ الناس بالقول الجميل ويتناسون مكابدات القائل ، فلعلها تبصر ضوءاً ينير أحلامها الغائمة وحياتها المظلمة الكئيبة .

وتقول في قصيدة (لنفترق)[2]:

لنفترق الآن ، أشعر بالبرد والخوف ، دعنا
نغادر هذا المكان ونرجع من حيث جئنا
غريبين نسحب عبء ادكاراتنا الباهته
وحيدين نحمل أصداء قصتنا المائته
لبعض القبور

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/١٠٥.

(٢) المصدر نفسه: ٢/٢٠٣.

وراء العصور

هناك لا يعرف الدهر عـنا

سوى لون أعيننا الصامته

فقولها: (لنفترق) فعل دخلت عليه لام الأمر لتدعو نفسها ومن تخاطب إلى الافتراق وما يعنيه الافتراق!! على جهة الالتماس والطلب برفق لا الأمر على حقيقته ، وهو من معاني الأمر المجازية[(١)] . يدفعها إلى هذا ما في نفسها من تشاؤم وخيبة . وحتى الأفعال الأخرى (أشعر بالبرد ، دعنا ، نغادر ، نرجع ، نسحب) فإنها تقع في هذا الحقل الدلالي ، وكذلك الأسماء: (البرد ، والخوف، غريبين ، الباهته ، وحيدين ، المائته ، القبور) فإنها تقع في حقل اليأس والخيبة والتشاؤم.

وقد استعملت (المائته) وصفاً لقصتها لتدل على أنها هي السبب في ما حدث لأن (مائت) من: (أمتُّ) أي: أريته أمراً شديداً يبصره[(٢)] ، ولو أرادت معنى الموت الحقيقي لاستعملت (الميتة) من: (مات يموت).

ولم يخل شعرها من الأمر بالمصدر – أيضاً – تعويضاً عن الفعل ، والتعويض من سنن العرب في كلامها ، وهو إقامة كلمة مقام أخرى[(٣)] .

ولا ريب في أن المصدر أعمق دلالة على الأمر وأكثر توكيداً لأنه وبحسب الصنعة النحوية : مصدر لفعل محذوف مشتق من الحروف نفسها ، فهو مشابه للفعل في المادة الاشتقاقية ، ولكنه

---

(١) ينظر: أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين: ٢١٣.

(٢) ينظر: لسان العرب: (بصر): ٦٤/٤.

(٣) ينظر: الصاحبي: ٣٩٤.

مختلف عنه في الدلالة ، إذ يفيد إلى جانب الأمر معنى انفعاليا فيه من الحث على الفعل ما لا يوجد في صيغة الأمر المجردة(1).

والغريب إنها وعلى الرغم مما في الأمر بالمصدر من دلالة لا يوفرها فعل الأمر المجرد لم تستعمل هذا الأسلوب إلا قليلاً ، منها في قصيدة (الخيال والواقع)(2):

رحمة لا تنزليني من سمائي

واتركيني في خيال الشعراء

...

رحمة بي ، رحمة ، لا تحزنيني

ودعيني في خيالاتي ، دعيني

قصة الإثم وأبناء المجون

لا تقصيها على قلبي الحزين

ودعيه في تعاليل السماء

ممعنا في نشوات الشعراء

وفي قصيدة (العودة الى المعبد)(3):

رحمة ماذا تراني أفعل الآن بفني؟

هي ذي آلهة الشعر فهل تمسح حزني؟

هوذا العود نهل يسعد روحي أن أغني؟

رحمة بي ، ما الذي قد أبقت الأحزان مني؟

---

(1) ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها:٢٥٤- ٢٥٥.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٥٤/١- ٤٥٥.

(3) المصدر نفسه: ٤٦٨/١.

ففي مقطعي (الخيال والواقع) تكرر المصدر (رحمة) ثلاث مرات نائباً مناب الفعل (ارحمني) ، ليؤدي لها طلباً أبلغ مما لو كان بالفعل ، فما تعانيه يحتم عليها الذهاب بعيداً عن آهات الحياة والانغماس في أحلام الشعراء التي تضاد الواقع أحياناً.

وفي مقطع قصيدة (العودة إلى المعبد) يتكرر المصدر (رحمة) مرتين ، وفيه دعاء على جهة الالتماس لا اللزوم ، وهذا معنى من معاني الأمر غير الحقيقي[1] ، فما طلبته لا يعدو مجرد أمنيات قد لا تتحقق ، ولنا أن نقدر ما بها ، وما تشعر، فمن يطلب الرحمة مكررة إلا من كانت به مشقة وعنت لا يحتمل مزيدها ؟ ، إذ لم تبق الأحزان في نفسها شيئاً من التلذذ بفنها سواء أكان فن القول (الشعر) أم العزف على العود الذي تعلمته مبكراً أنساً لوحشتها واشباعا لحاجاتها الروحية الرومانسية[2] .

ومن أسلوب (**نازك الملائكة**) في الأمر أن تستعمل اسم الفعل ، وتحديدا: (إيه)[3]، و(هات)[4].

إن استعمال أسماء الأفعال يتيح للمنشئ معاني ((أبلغ وأكد من معاني الأفعال التي يقال إن هذه الأسماء بمعناها))[5]، ولذا يرصدها صناع القول الجميل إلى مواضع يعبر بها عن رغبة اكبر وشوق اشد إلى تحقيق الفعل.

تقول في قصيدة (كآبة الفصول الأربعة)[6]:

كل شيء في الكون حولي كئيب   في ليالي الشتاء ذات الرعود

---

(1) ينظر: عروس الأفراح: ٢/٥٥٥،

(2) ينظر: نازك الملائكة الشعر والنظرية: ٥٠-٥١.

(3) ينظر: مثلا: الأعمال الشعرية الكاملة: ١/٥٨ ، ١/٥٩ ، ١/٦٠ ، ١/٨٢ ، ١/٢٠٢ ، ١/٢٠٧ ، ١/٣١٣ ، ١/٣٩٠ ، ٢/٣٦٢.

(4) ينظر: مثلا: المصدر نفسه: ١/٥٨ ، ١/٥٩ ، ١/٦٨ ، ١/٧١ ، ١/١٠٦ ، ١/٣١١ ، ١/٣١٢ ، ١/٤٣٠.

(5) شرح الرضي على الكافية: ٣/٨٩.

(6) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/١٣٣-١٣٤.

كل شيء حولي سوى ساعتي الصمـ ـاء في صمت غرفتي المعـــهود

إيه يا ســاعــتي الكئيــبة يا مـــن صحبتني في فرحـــتي وشقائي

ما الذي تبعثــين في نفســــي الحيـ ـرى من الحزن في ليالي الشتاء

وتقول في (أغنية للإنسان)(١):

إيه حواء ! كيف عوقبت بالنفـ ـي ولولاك ما عرفنا النورا

أنت يا من بعت الخلود بأحـــزا ن ليالـيك واشتريت الشعورا

فهــي باســم الفعــل (إيــه) الــذي يعطــي معنــى: (حــدِّث) أو: ((هــات الحــديث المعهــود))(٢) ، كأنهـــا تســتنطق مخاطبهـــا بآهـــة وحســـرة ، وتفتــرض حــوارا متواصــلا مــع ســاعتها رمــزاً للســهر فــي ليــل الشــتاء الطويــل ومــا يمثلــه لهــا مــن وحــدة ورعــب ، ومــع (حــواء) مقارنــة نفســها بها وهي تعيش هذا الوجود الحزين .

وتســتعمل اســم الفعــل (هـــات) بمعنـــى (اعـــط) والـــذي يتصـــرف إفـــرادا وتثنيـــة وجمعـــا وتـــذكيرا وتأنيثـــا ، فيقـــال ((هـــات ، هاتيـــا ، هـــاتوا، هاتي ، هاتين))(٣).

تقول (**نازك الملائكة**) في قصيدة (البحث عن السعادة)(٤):

أين أصدافك اللوامع ياشــط إذن أين كنزك المـــوعـــود؟

هاته رحمة بنا ، هـــات كنزا هو ما يرتجيه هذا الـــوجود

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٠٧/١.

(٢) شرح الرضي على الكافية: ٩١/١.

(٣) المصدر نفسه: ٩٣/٣.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٨/١- ٥٩.

هاته حسب رملك البارد القا   سي خداعا لنا وحسبك هزءا

يالحلم نزيد منه اقـــــترابا   وهو مازال ايها الشـط ينأى

وتقول في قصيدة (إلى عيني الحزينتين)(١):

عيني ياســـــر الطبيعة حـدثا

ماذا وراء الكائـــــنات رأيتـما؟

رفعت دياجير الحياة ســتورها

لكما وأبدت سرها المســتبهما

هاتا حديث الموت ، هاتا سرّه

قد آن ياعيني أن تتكـــــــلما

جــاء اســم الفعــل فــي المقطــع الأول مســندا إلــى ضــمير المفعــول بــه مــرتين ومــرة إلــى الفاعــل الغائــب . وفــي الثــاني مسنداً (مــرتين) إلــى ضــمير المثنــى لتعبــر بــه عــن رغبــة تحــدوها كبيــرة فــي معرفــة مــا ينتظرهــا وراء هــذا الوجــود . ولا ريــب فــي مــا لاســم الفعــل: (هــات) مــن معنــى مــا كــان ليتهيــأ لهــا لــو اســتعملت الفعــل المجــرد (اعــط) ، وأمرها – هنا – لم يكن حقيقياً كذلك بل كان التماسا.

وختامــا لهــذا المبحــث: فقــد أفــادت الشــاعرة (**نــازك الملائكـــة**) مــن نســق الأمــر وبصــيغه المختلفــة لتعبــر عــن تشــككها وحزنهــا ، ولــم يكــن أمــرا حقيقيــا موجهــاً إلــى مخاطــب محــدد ، بــل إنهــا تفتــرض أحيانــا مخاطبــا تحــاوره أو تــديم الحــوار معــه إرادة التنفــيس عــن كربهــا والإفضــاء بمــا تشــعر ، وأمرهــا كــان إمــا التماســا أو دعــاء أو بــذل نصيحة وإرشاد ، ما خرقت فيه قاعدة نحوية ولا ابتكرت جديدا.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٣٠/١.

ب. نسق التمني:

التمني نسق لغوي يعبر به الفنان أو المنشئ عما يتمناه ويرجو حصوله. والوحدة اللغوية الموضوعة له أصلا هي: (ليت)، فلا تفارق معناه إلى معنى غيره. وقد تنوب عنها: (لعل ، ولو ، وهل)[1].

والمتمنى حدث قد يكون ، وقد لا يكون؛ لأن مرسله يتشهى حصوله ويحدث نفسه به. يقول (ابن الأثير ٦٣٧هـ): ((التمني: تشهّي حصول الأمر المرغوب فيه وحديث النفس بما يكون وما لا يكون... ومنه حديث الحسن: (ليس الإيمان بالتحلي ولا بالتمني ، ولكن ماوقر في القلب وصدقته الأعمال) ، أي ليس هو بالقول الذي تظهره بلسانك فقط ولكن يجب أن تتبعه معرفة القلب))[2] . أي أن المرسل عليه معرفة المتمنى معرفة واعية ، يشعر به ويحسه قبل أن يرسله ، لا أن يطلقه على هواه. وما عمل مبدعي الكلام ، ولاسيما الشعراء – في بدايتهم – إلا حديث مع النفس يتجلى بعدئذٍ في نظم موزون يكشف فيه عما يمور في نفسه من رغائب وآمال بعيدة.

وهذا النسق ينقل الشاعر إلى عالم من الخيال يعانق فيه ما لا يستطيع الوصول إليه في واقعه[3] ، عله يجد صداه عند المتلقي .

والشاعرة (**نازك الملائكة**) بحكم ما تعيشه من آمال مفقودة، سبباً من أسباب يأسها وتشاؤمها وقلقها وحزنها ، اتخذت من (التمني) وسيلة للتعبير عما في نفسها وما تشعر به ، حتى أضحى سمة أسلوبية في شعرها . فقد تمنت بـ(ليت) وما ينوب عنها: (لو ، لعل) . إلا أن (لو) كان لها الحضور الأكبر من بين

---

(1) ينظر: المقتضب: ١٠٧/٤ ، البرهان: ٢٠٠/٢.

(2) النهاية في غريب الحديث: ٦٠٤/٤.

(3) ينظر: علم المعاني تأصيل وتقويم: ٨٢.

هـذه الأدوات[١]. ولعل السبب يرجع إلى أنّ في (لو) معنى ليس في (ليت) ولا في (لعل) ، ذلك إنها تزيد المتمنى بعداً واستحالة ، وإنه ليس أمراً واحداً بل أمران يستحيل أحدهما لاستحالة الآخر ، وهو ما يقال عنه: امتناع الجواب لامتناع الشرط[٢] .

تقول في (أغنية للإنسان)[٣]:

هذه الربّة النحاسية الإحـ ـساس لو لان قلبها الصخري

لو أراقت ضياءها فوق هذي الأ رض وافتّر وجهها الزنبقي

لو حنا سمعها وأصغى إلى رجـ ـع الأغاني المسوّدات الرنين

يتلوى الحنين فيها وينسا ب كأمواج جدول مفتون

شكلت (لو) في هذا المقطع ، وقد تكررت ثلاثاً ، صدىً لنفسية قائلته ، فقد اتكأت عليها في بناء أنساق لغوية تعبر عن أمنيات بعيدة التحقق عندها ، فالسعادة وقد وصفتها بـ(الربة النحاسية الإحساس) قست معها بابتعادها عنها ، فلم تـُنِر حياتها ولم تستمع إلى أغانيها الحزينة وأنينها المصحوب بالحنان . وما وصفتها بـ:(الربة) إلا لسلطانها على حياة الإنسان ، فبدونها يصبح ميتاً يمشي .

وقد تسبق أداة التمني بصوت حسرة وتوجع ، كقولها في قصيدة: (إلى العام الجديد)[٤]:

أواه لو كنا نحس كما يحس الآخرون

وتنالنا الأسقام أحياناً وينهشنا الألم

---

(١) ينظر: مثلا: الأعمال الشعرية الكاملة: ١١٥/١ ، ١١٦/١ ، ١٢٢/١ ، ١٣٧/١ ، ١٣٨/١ ، ٢٤١/١ ، ١٧٨/٢ ، ٢٤٣/٢.

(٢) ينظر: مغني اللبيب: ٣٣٩/١.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٤١/١.

(٤) المصدر نفسه: ١٧٩/٢.

لو أن ذكرى أو رجاء أو ندم

يوماً تسد على بلادتنا السبيل

لو أننا نخشى الجنون

ويثير وحشتنا السكون

لو أن راحتنا يعكّرها رحيل

أو صدمة أو حزن حب مستحيل

أواه ، لو كنا نموت كما يموت الآخرون

في هذا المقطع تكررت (لو) خمس مرات تراكمت فيها الدلالة ليصبح النص كتلة من المرارة والآهات ابتدأت تراكيبه بـ(لو) لترسم صورة قاتمة غائمة لما تراه وتشعر به . وبضمير جماعة المتكلمين لم تفرد نفسها بهذا اليأس والحزن وإنما أشركت غيرها ، كأنها تدعوهم إلى التفكير ملياً في هذا الوجود ، وتستنكر عليهم القبول بهذا السكون وهذه الراحة الوقتية التي لا بد وأن يعكر صفوها خوف النهاية. والعام الجديد ، عندها ، لا يمثل تحقيق أمنيات جديدة بقدر ما هو اقتراب من حدث مخيف هو: (الموت) ، ولاسيما إنها ابتدأت هذه القصيدة بقولها[١]:

يا عام لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوف

والطيف يعطي معنى الأجل المسمى أو المكوث القصير.

وما وسم أسلوبها ، هنا: استعمالها لفظة تحسر وتوجع هي: (أواه) قبل تمنيها حتى ليخيل للمتلقي وكأنها تصرخ من شدة ما تشعر به من استحالة تحقق ما تتمناه . وهذه اللفظة – (أواه) – تعني في اللسان العربي: كثرة الحزن ، يقولون ((ورجل أواه: كثير

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٧٧/١.

الحزن))[1] وقد جاءت في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿إِنَّ إِبْرَاهِيمَ لَحَلِيمٌ أَوَّاهٌ مُنِيبٌ﴾ هود:٧٥ .

أما (ليت) وهي الأداة الموضوعة أصلاً للتمني فقد استعملتها (**نازك الملائكة**) في مواضع أقل من استعمالها (لو)[2] .

تقول في قصيدة (اسطورة نهر النسيان)[3]:

مخلب الخوف والتشاؤم قد جر ... ح أيّامنا وأدمى صبانا

ليت نهر النسيان لم يكُ وهماً ... صورته أحلامنا لأسانا

ليته كان ليت أخباره حق ... لننسى ما كان أو ما يكونُ

ونعيش الأحرار من قيد بلوا ... نا ويعفو عنا الغد المجنون

ليس عسيراً أن نستشف خوف الشاعرة وتشاؤمها من استعمالها هذا النسق ، فقد أخبرت به بدءاً بقولها : (مخلب الخوف والتشاؤم...) ، إلا أن (ليت) أعطت للمتمنى احتمال الحصول بعد عدمه. وقد أسندتها إلى: (نهر) الذي أضافته إلى (النسيان) أضافة محضة فأصبح كالجزء منه لتشير إلى أن النسيان مستمر كجريان النهر ، إلا أنه اسطورة عندها ، لم تنعم به ، بل كان وهما تتمناه حقيقة.

وهي تتكئ على هذه الأداة في بناء أكثر من بيت شعري ثم تكررها في بيت واحد ،

---

(١) لسان العرب: (أوه): ٤٧٢/١٣.

(٢) ينظر: مثلا: الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٨/١ ، ٣٠/١ ، ١٢٢/١ ، ١٢٣/١ ، ١٤٧/١ ، ٢٠٠/١ ، ٢٠٦/١.

(٣) المصدر نفسه: ١٤٧/١.

كقولها في قصيدة (ذكرى مولدي)[1]:

جئت يا ذكريات ما أفظع الذكـ	**ـرى وما أروع الرجاء الفقيدا**
ليت قلبي قد كان صخراً أصّما	**كل يوم يبني رجـــاءً جديدا**
ليته كان جامد الحس كالطيـ	**ـن يعيش الحياة جذلا سعيدا**
ليته لم يكن ويا ليـــتني اعـ	**ـتاض عنه حجارة أو حديـدا**

فقد ابتدأت ثلاثة أبيات في هذا المقطع بـ: (ليت) مسندة إلى (قلبها) ، وكررتها في الأخير مسبوقة بأداة تنبيه مسندة إلى نفسها ، في قولها: (وياليتني) ، لتختم أمنياتها بأن تبدل قلبها المملوء حساً وشاعرية بقساوة وحقد . على أن من أمنياتها ممكنة التحقق كأن تتحول إلى قاسية عديمة الإحساس ومنها محال التحقق كقولها: (ليته لم يكن) في إشارة منها إلى رغبتها عن الوجود في هذا الكون، إذ ليس لها الخيرة في هذا الأمر ، بل هو بيد من خلقها فسواها (ﷻ). وهذه هي صفة (ليت) إذ تستعمل في المحال والممكن[2] .

أما (لعل) فالشائع إنها للترجي أو (الطمع) يقول (سيبويه): ((ليت : تمن . ولعل وعسى: طمع واشفاق))[3].

والواقع إن الترجي أمل كما التمني ، والتمني عنوان جامع لهذا الباب . والنكتة البلاغية من التمني بـ: (لعل) هي التنبيه على أن المتمنى قريب الحصول ، وإظهاره في صورة المرجو للرغبة الشديدة فيه ، وهذا يرجع إلى نفسية المبدع ، فمرة يشعر بالأمل

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٦١/١- ٣٦٢.

(٢) ينظر: عروس الأفراح: ٥١١/١.

(٣) الكتاب: ٢٣٣/٤.

فيحس المستحيل ممكناً والبعيد قريباً ، ومرة يسيطر عليه اليأس فيستشعر الاستحالة في القريب ويستبعد الداني[1] .

وتعبيراً عن أملها بقرب انفراج أزمتها النفسية والاقتناع بجواب تطمئن إليه لأسئلتها فقد تمنت (**نازك الملائكة**) بـ(لعل) .

تقول في قصيدة (بين القصور)[2]:

غرقوا في الضياء والعطر لكن   ليس فيهم قلب يحس الضوءا

وتمر الأنهار في أرضهم تسـ   ـقي شفاها وتترك الروح ضمأى

تلك اغفاءة القصور يموت الـ   ـحس والشعر في حماها الضنين

آه فلنمضِ باحثين لعل الـ   ـكون يفضي بسره المكنون

في هذا المقطع تعتقد بقرب انكشاف السر لها من جدوى الخلق لذا تمنت بـ(لعل) في قولها : (لعل الكون ...) وهي تبحث عما فقدته: السعادة والفرح بهذه الحياة فلم تجدها حتى عند من يحتمون بالقصور المرفهة . على أن هذه الأمنية لا يستحيل تحققها فلا بد يوماً أن تفهم الحكمة من الخلق .

والسمة البارزة في استعمالها هذه الأداة: قولها (علّ) بحذف اللام الأولى[3] ، وهي لغة في (لعل)[4] ، وقد تدرك معها بأن المتمنى أكثر قرباً مما لو استعملت (لعل) ، كقولها في قصيدة (بين الفنانين)[5]:

انشري يا سفين أشرعة السيـ   ـر وشقي عباب هذي الحياة

---

(١) ينظر: علم المعاني تأصيل وتقييم: ٨٠- ٨٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣١٨/١.

(٣) ينظر: مثلاً: المصدر نفسه: ٦٦/١ ، ٩٠/١ ، ١٤١/١ ، ١٦١/١ ، ٢٤٦/١ ، ٣٤٥ ، ٣٤٧/١.

(٤) ينظر: الخصائص: ٣١٦/١.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٩٠/١.

ثم ارسي بنا على شاطئ الفنّ وبين الأشعار والأغنـــيات
علـّنا واجدون في ذلك الشـــا طئ ظلّ السعادة المتـمــنى
علهم قد ترشفوا شهدها السا حر حتى صاغوه شعراً وفنا

وقولها في قصيدة (تواريخ قديمة وجديدة)[1]:

وأهبنا بركب العصور أن يعـود عـــلى بدءٍ
علـّنا نستعيد الشعور فرجعـــنا بلا شــيءِ

...

ورجعنا إلـــى التقويم علـّنا نخـــدع الأيام
فسمعنا صراخ الهشيم خلف سخرية الأرقام

فقــد اســتعملت (عــلّ) فــي المقطعــين مســنداً إلــى ضــمير المتكلمــين وإلـــى الغـــائبين . وقـــد تشـــعر بطمـــع أكبـــر ممـــا لـــو أملـــت بـــ(لعـــل) لـــذا فضلت أحدى اللغتين وهي ليست بشائعة .

إنّ مـــا يســـم أســـلوب (**نــــازك الملائكـــة**) وهـــي تفيـــد مـــن نســـق التمنـــي – كمـــا الأنســـاق الأخـــرى – ، هـــو أنهـــا تـــراكم منبهـــات أســـلوبية أبـــرز صـــورها: تكـــرار نســـق وبـــالأداة ذاتهـــا لتضـــغط علـــى ذهـــن المتلقـــي ، ومـــن ثـــم تكـــون نصوصـــها الشـــعرية أكثـــر جـــذباً وإثـــارة للأنتبـــاه قبـــل أن تحـــرك الـــذهن حتـــى يـــوحي الـــنص بأنـــه ســـيل مـــن الأمنيـــات تعبـــر عـــن ذهول وقلق منشئه وعدم استقراره.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/٣٤ـ ٣٥.

رابعاً:

نسق التكرار

نسق التكرار:

التكرار نسق لغوي وأساس أسلوبي يجمع الوحدات اللغوية المتفقة في اللفظ أو المعنى ليعطينا تصوراً عن هيمنة المكرر وقيمته[1] . أو ((أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً ، أو يأتي بمعنى ثم يعيده ، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني ، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقديره في النفس ، كذلك إذا كان المعنى متحداً . وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً ، فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين))[2] ، وأكثر ما يقع في الألفاظ وأقل منه في المعاني[3] ، هذا في اللغة ، أما إجمالاً فالتكرار ((عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى))[4].

وهو من سنن العرب في كلامها ، ومن محاسن أساليب الفصاحة ، فإذا أرادوا الإبلاغ عن شيء معتنى به كرروه توكيداً[5]. وقد قيل: ((الكلام إذا تكرر تقرر))[6] .

ولا يعنى بالتوكيد ، هنا ، التوكيد اللفظي ، فالتكرار أعم منه وأوسع ، لأن التوكيد من أغراضه ، أي أن التكرار كل والتوكيد جزء ، واللفظة الثانية المكررة تؤسس لمعنىً جديد أبلغ مما في الأولى . ولو كان توكيداً لفظياً لما فصل بفاصل[7] ، بخلاف التوكيد اللفظي الذي تتتابع فيه الوحدات اللغوية من دون عاطف أو فاصل .

---

(1) ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي: ٦٧ ، اللغة الشعرية (دراسة في شعر حميد سعيد): ١٢٣.

(2) معجم النقد العربي القديم: ١/٣٧٠.

(3) ينظر: العمدة: ٢/٧٣.

(4) التعريفات: ٥٢.

(5) ينظر: الصاحبي: ٣٤١.

(6) البرهان: ٣/٩.

(7) ينظر: المصدر نفسه: ٣/١٠.

وغرض آخر من أغراض التكرار هو: تقوية ناحية الإنشاء في المنتج ، وهي ناحية العواطف ، كالاستغراب ، والتعجب ، والحنين ، وباقي معاني الشعر والأفكار التي تحملها الألفاظ ، فضلاً عن الوزن ببحوره وقوافيه(١) .

إنه بنية بديعية له القدرة على نمو الدلالة وترتيبها في نسق أسلوبي متماسك ، تتردد فيه كلمة من الجملة الأولى في الثانية ، ومن الثانية إلى الثالثة ، وهكذا(٢).

والتكرار من أساليب القرآن الكريم كما في قوله تعالى:
﴿أَوْلَى لَكَ فَأَوْلَى * ثُمَّ أَوْلَى لَكَ فَأَوْلَى﴾ القيامة:٣٤-٣٥ .

و**لنازك الملائكة** (الناقدة) بحث في التكرار ، كما أنه سمة أسلوبية بارزة عند نازك (الشاعرة) . وذلك في كتابها: (قضايا الشعر المعاصر) ، تناولت فيه علاقة التكرار بالأسلوب الداخلي وقواعده وأنواعه والرديء منه والمستحسن(٣). وهو في نظرها: أسلوب يعبر عن أمكانية الشاعر، كما أنه سلاح ذو حدين ، فقد يرفع مقام قائله إن أجاد استعماله ، وقد يحطه ، تقول: **((إن أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من أمكانيات تعبيرية ، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام ، يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه ، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة))**(٤)، ولا يكون جمالاً خارجياً في القصيدة بل يجب أن يكون مبدعاً من الموهبة الشعرية وإلا تحول إلى ألفاظ تملأ بها فقرات الوزن ، تقول: **((التكرار في ذاته ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعاً بمجرد استعماله ، وإنما هو**

(١) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب: ٤٥/٢.

(٢) ينظر: هكذا تكلم النص: ١٧٨- ١٧٩.

(٣) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٦٣- ٢٩١.

(٤) المصدر نفسه: ٢٦٣- ٢٦٤.

كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات))(١).

وهي في هذا لم تبتعد عما رآه القدماء ، فهو عندهم: ((دلالة على قدرة عارضة الشاعر وتصرفه في الكلام ، وإطاعة الألفاظ له، ولا يخلو مع ذلك من حسن موقع في السمع والطبع ، فإن معنى الشعر يرتبط ويتلاحم به حتى كأن معنى البيتين أو الثلاثة معنى واحد))(٢).

وبينت كذلك أهم قواعد التكرار ، وهي أن تكون للفظة المكررة صلة بالمعنى العام ، وأن يخضع لقوانين الشعر ، ولقانون التوازن الهندسي في العبارة لئلا ((**يميل بالعبارة كما تميل حصاة دخيلة في كفة ميزان))**(٣).

وذكرت أشهر أنواعه وهي: تكرار كلمة ، وتكرار عبارة ، وتكرار مقطع(٤). أما تكرار الحرف والأداة فمن القدماء من استقبحه في الكلام ، يقول (ابن سنان الخفاجي ٤٦٦هـ): إنها ((يقبح تكرارها في الكلام وإن اختلف ألفاظها ، وذلك لأنها جنس واحد ومشتركة في المعنى))(٥) .

ومن المحدثين من قلل من قيمته الدلالية ؛ لأنه ((لا يرتقي إلى مستوى تأثير الأفعال والأسماء والتراكيب))(٦).

---

(١) قضايا الشعر المعاصر: ٢٩٠- ٢٩١.

(٢) أنوار الربيع في أنواع البديع: ٥٠/٣.

(٣) قضايا الشعر المعاصر: ٢٧٧- ٢٧٨.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٢٦٤- ٢٦٩.

(٥) سر الفصاحة: ١٠٧.

(٦) لغة الشعر العراقي المعاصر: ١٨٢.

لكن (**نازك الملائكة**) ترى فيه نوعاً دقيقاً يفيد المعنى العام، شرط خضوعه لقواعد التكرار ، تقول: إنه ((**نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث وهو تكرار الحرف ، وأمثلته كثيرة ، منها هذان البيتان العذبان من قصيدة مشهورة لأبي القاسم الشابي:**

عذبة أنت كالطفولة ، كالأحلام ، كاللحن ، كالصباح الجديد

كالسماء الضحوك ، كالليلة القمراء ، كالورد ، كابتسام الوليد

فالشاعر يكرر (الكاف) هنا ويؤثرها على واو العطف لأنها تجدد التشبيه وتقويه محتفظة له بيقظة كاملة ، ولا شك في أن المعنى يفقد كثيراً لو كان الشاعر قال: (عذبة أنت كالطفولة والأحلام واللحن)))[1] ، ولعل السبب يرجع عندها وعند من يشايعها في هذا الرأي إلى أن((القيم الصوتية لجرس الحروف ... عند التكرار لا تفارق القيمة الفكرية والشعورية المعبر عنها))[2]. وهذا ليس بمستغرب منها ، فقد عرفنا اعتدادها بإيحائية ودلالة الصوت المفرد[3].

ولان البحث الأسلوبي يأخذ بالحسبان الظروف المحيطة بالمنشئ في منتجه الفني ، ففي (التكرار) ما يدل على نفسية الفنان؛ لأنه ((**في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها**))[4] . فدلالته نفسية وفيه يفرغ الشاعر مشاعره المكبوتة علّه يعود إلى حالته الطبيعية[5].

---

(١) قضايا الشعر المعاصر: ٢٧٣.

(٢) التكرير بين المثير والتأثير: ٨٤.

(٣) ينظر: ص: ٥٢-٥٤، من الأطروحة.

(٤) قضايا الشعر المعاصر: ٢٧٦.

(٥) ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر: ١٨٢.

وقد اتخذت الشاعرة (**نازك الملائكة**) من التكرار نسقاً لغوياً للتعبير عن نفسها القلقة وحزنها وتشاؤمها ، تلجأ إليه لحظة اللاشعور اللغوي ، أو لحظة الإبداع الشعري ، ومن ثم فقد كان ظاهرة أسلوبية بارزة ، مما يدفع إلى القول: إنها تلتقي في ذلك بالشاعر الناقد (اليوت)[١] .

ومن الغريب إنها أعابت تكرار كلمة واحدة في بداية كل بيت من أبيات متتالية في القصيدة ؛ لأنه – بحسب رأيها – أسلوب يتكئ إليه صغار الشعراء لتهيئة الجو الموسيقي لقصائدهم الرديئة[٢] ، لكنه كثر في شعرها[٣] . ويمكن الاعتذار لها بأن تكرارها كلمة واحدة يرتفع إلى مرتبة الأصالة والجمال لأنها تدرك بحكم موهبتها أن المعول ليس على التكرار نفسه ، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة ، وهذا ما اشترطته هي على غيرها من الشعراء لقبوله[٤] .

تقول في قصيدة (أغنية للإنسان)[٥]:

حدثينا يا فورة الشر في أعـ ـماق هذي السلالة العمياء
عن جنون الطموح يقتات من ضوء المآقي ويرتوي بالدماء

...

عن عيون كأنّ فيها فتورا ساخراً من وجودنا المجنون
وعيونٍ كأنها تقذف اللعنة والموت في لظى وجنون

---

(١) ينظر: لغة نازك الملائكة في ضمن (كتاب تذكاري): ٣٣٦.

(٢) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٦٤.

(٣) ينظر: مثلاً الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٣/١ ، ٢١٨/١ ، ٢٣٤/١ ، ٣١٣/١ ، ٣٤٠/١ ، ٣٧٢/١ ، ٤٦٧/١، ٤٨٠/١ ، ٢٤/٢ ، ٢٩/٢ ، ٣٢/٢ ، ٤٢/٢ ، ١٢٣/٢ ، ١٣٨/٢.

(٤) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٦٤.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢١٣/١-٢١٥.

وعيون ترسب الصمت فيها وانطوى خلف لونها ألف سرّ

وعيونٍ أخرى يضجّ أساها ترمق الموت في ابتهال وذعر

والعيون التي تحدق لا قعـ ـر لها لا بداية لا نهايه

والعيون التي استحالت رماداً مطفأ ليس في تلاشيه غايه

والعيون التي تحفر في صمـ ـت وتلك التي تلوح ذهولا

والعيون التي يغلفها الحز ن وتبكي شبابها المقتولا

والعيون التي يعفّرها الرمـ ـل وتمحو ضياءها الظلمات

والعيون التي تحدق في الأر ض كأن ليس في الوجود حياة

وعيون العدل الصريع مع الأمـ ـوات بين الدماء والأشلاء

من رآها استحال صخراً أصّما ميت الحس خادر الأعضاء

فقد كررت الشاعرة في هذا النص كلمة (عيون) في بداية أبيات متتابعة تكراراً أتاح لها رسم صور شعرية بعدده ، ووسيلة لإيقاض المتلقي ، فما أن ينتهي من بيت حتى يوخز من جديد ليتعرف على وصف آخر يمثل الفكرة التي هيمنت على ذهنها ، وهذا هو الأصل في التكرار.

كما أنها ابتدأت بتنكير (عيون) لتلقي عليها ثوب العموم والكثرة ، ثم ضيقت دلالتها بالتعريف ، وختمته بإفراد المكرر (عيون) بعد إضافته إلى (العدل).

ولا يحتاج الدارس كبير عناية ، ولا إعمال فكر في نسبة (عيني) الشاعرة إلى هذه (العيون) ، ففيها الفتور وبها ترسب الصمت . وقد ضج أساها ، وهي التي ترمق الموت في إبتهال وذعر ويغلفها الحزن ، ولا بد يوماً أن يعفرها الرمل .

والشاعرة في تكرارها كلمة واحدة لم تلتزم أول البيت الشعري مكاناً لها ، فقد كررتها في أثناءه .

تقول في قصيدة (الخيط المشدود في شجرة السرور)[1]:

هي ماتت .. لفظة من دون معنى

وصدى مطرقة جوفاء يعلو ثم يفنى

ليس يعنيك تواليه الرتيب

كل ما تبصره الآن هو الخيط العجيب

أتراها هي شدّته ؟ ويعلو

ذلك الصوت المملٌّ

صوت ماتت داوياً ، لا يضمحلٌّ

يملأ الليل صراخاً ودويا

إنها ماتت صدى يهمسه الصوت ملحّيا

وهتاف رددته الظلماتُ

وروته شجرات السرو في صوت عميق

إنها ماتت وهذا ما تقول العاصفات

إنها ماتت صدى يصرخ في النجم السحيق

وتكاد الآن أن تسمعه خلف العروق

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/١٣٧- ١٣٨.

فقد كررت الفعل (ماتت) خمس مرات مظهرة فكرة الموت المسيطرة على ذهنها سوى غيرها من الأفكار لحظة الإبداع لتجد فيها أشارة إلى حادث مثير يبعث من جديد حزناً قديماً أو سخرية موجعة أو ندماً نائما ، أو تعليقاً مريراً على حالة حاضرة تؤلمها[1].

وهذا الصنف من التكرار سمته بـ(التكرار اللاشعوري) وشرطه ((**أن يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة... وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية**))[2] .

وقد تكرر الكلمة وما ألصق بها وما لحقها في أثناء العبارة ، أو في ختامها ، أو في أثنائها وفي أولها ، تقول في قصيدة (الجرح الغاضب)[3]:

اغضب اغضب لن أحتمل الجرح الساخر

جرحٌ قد مر مساء الأمس على قلبي

جرحٌ يجثم كالليل المعتم في قلبي

يجثم أسود كالنقمة في فكر ثائر

جرح لم يعرف إنسان قبلي مثله

لن يشكو قلب بشري بعدي مثله

الظلمة في أمسي المطوي أحسته ومضت تهمس في صمت الليل:من الجاني

حتى الأبدية والآفاق أحسته وتناسى ، لم يعبأ ، لم ينتبه الجاني

---

(1) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٨٧.

(2) المصدر نفسه: ٢٨٧.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٩/٢.

فقد كررت الاسم (جرح) مجرداً من (ال) التعريف مرتين بعد أن جاءت به محلى أولاً ، تكرارا يبين ماهية الجرح (المفعول به) مرة لمعنى تحقق الوقوع: (المرور) المفاد من: (قد + الفعل) ، ومرة إخبارا بالفعل (يجثم) الذي يعطي معنى الثقل والمعاناة مشبهة إياه بالليل المظلم على رمز الأمل والحياة: (القلب) الذي كررته في ختام البيت.

أما الفعل (يجثم) فقد كررته ابتداءً مسنداً إلى محذوف موصوف بالسواد ثم مخبرة بعدم معرفة مثيل له ، لا قبله ، ولا بعده . تحقق لها هذا المعنى من تكرار كلمة (مثل) مع لاحقها الضمير العائد على (الجرح) .

وقد تكرر اللفظة ثم تؤكدها ، تقول في قصيدة (مأساة الأطفال)(١):

منحتهم كفّ الطبيعة قلباً	**بشرياً يستشعر الآلاما**
ورمتهم في كفة القدر الغا	**شم جسماً لا يستطيع كلاما**
فإذا ما بكوْا فأدمع خرس	**ربما كان خلفها ألف معنى**
ربما كان خلفها الألم القا	**تل أو رغبة مع الريح تفنى**
ربما ربما وما ينفع الظن	**ونوح الأطفال ملء الحياة**
ولدوا صارخين بين يد الأقـ	**ـدار فليصرخوا ليوم الممات**

في هذا المقطع تكرر كلمة (ربما) المكونة من (ربّ) التي لا تصاحب الأفعال إلا باتصال ((ما)) الزائدة بها(٢). هذا في الصنعة النحوية أما دلالة فإنّ (ما) تقوي معناها تقليلاً وتكثيراً ؛ لتظهر جهلها وعدم يقينها بما يخفي بكاء الأطفال وراءه ، ثم يزداد ظنها

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/١٦٠- ١٦١.

(٢) ينظر: المقتضب: ٢/٤٨ – ٥٠.

بتكــرار (ربمــا) مؤكــدة فــي قولهــا: (ربمــا ربمــا ومــا ينفــع الظــن...) لترســخ الشــكّ والظــن فــي نفســها ، وكأنهــا تفــرغ أحاسيســها ومخاوفهــا فــي قالــب الطفولــة التــي عاشــتها إذ تعــدّ صــراخ المولــود نــذير شــئم مــن هذه الحياة.

ومـــن أســـلوبها تكـــرار العبـــارة[1] ، تقـــول فـــي قصـــيدة (فـــي الريف)[2]:

ليس يدري القمري لا ليس يدري	**ما وراء الأكواخ من حرمان**
ليس يدري أن الطبيعـــة تقســو	**ليس يــدري مرارة الأحزان**
ليس يدري ماذا وراء بيوت الطـ	**ـين هذي من وحشة وظلام**
ليس يدري ماذا يهز الخيام الــ	**ـسود من لهـــفة ومن آلام**
ليس يدري القمري ما يحزن الفـ	**ـلاح في كوخه ولـيس يراه**
ليس يدري أن الأماسي قــد تمـ	**ـضي عليه وما يغيب أســاه**

وتقول في قصيدة (في جبال الشمال)[3]:

عد بنا يا قطار

فالظلام رهيب هنا والسكون ثقيل

عد بنا فالمدى شاسع والطريق طويل

والليالي قصار

عد بنا فالرياح تنوح وراء الظلال

---

(1) ينظر: مثلا: الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٧/١ ، ٧٨/١ ، ٨٠/١ ، ١٤٢/١ ، ٢٠٢/١ ، ٢٩٧/١ ، ٧١/٢ ، ٧٧/٢ ، ١١٨/٢ ، ١٢٣/٢ ، ١٧٨/٢ ، ٢٠٤/٢.

(2) المصدر نفسه: ٨٥/١- ٨٦.

(3) المصدر نفسه: ٩١/٢.

وعواء الذئاب وراء الجبال

كصراخ الأسى في قلوب البشر

عد بنا فعلى المنحدر

شبح مكفهر حزين

تركت قدماه على كل فجر أثر

كل فجر تقضى هنا بالأسى والحنين

...

عد بنا قد سئمنا الطواف

في سفوح الجبال وعدنا نخاف

في مقطع قصيدة (في الريف) تكررت عبارة (ليس يدري): ثماني مرات ، أفادت منها الشاعرة غرضين: **الأول:** استعمال صورة جديدة بعد كل تكرار وتنويع الأفكار لتستوفي المعنى الذي تنشده ، أما **الآخر:** فهو: تأكيد نفي المعرفة عن (القمري) – رمزا للبراءة – بما حوله من أحزان ومآس .وهذا الأسلوب: نفي الجملة المضارعية بـ(ليس) يكثر عندها[1] ، و (ليس) في هذا التركيب المنفي: حرف نفي لا ناسخة[2] . و(**نازك الملائكة**) ليست مبتكرة في هذا. بل أحيت استعمالا قديما كقول (أبي تمام)[3]:

وليس يجلي الكرب رأي مسدّدٌ   إذا هو لم يؤنس برمح مسدّد

---

(١) ينظر: مثلا: الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٦/١ ، ٣٥/١ ، ٤٩/١ ، ٩٧/١ ، ١٠٤/١ ، ٢٥١/١ ، ٢٦٠/١ ، ٣١٠/١ ، ٨١/٢ ، ١٣٧/٢.

(٢) ينظر: الأصول في النحو: ٢٦٤/٢ ، مغني اللبيب: ٣٨٩/١.

(٣) شرح ديوان أبي تمام: ١٩٩.

أما في مقطع قصيدة (في جبال الشمال) فقد تكررت عبارة (عد بنا) من فعل الأمر وفاعله المقدر ومتعلقه (الجار والمجرور) خمس مرات ، أظهرت به يأسها ، فهي لا تريد أن تمضي للأمام في هذا الوجود ولا تشعر بالسعادة حتى في أحضان الطبيعة الجميلة ، إذ تتخيل شيئاً مخيفاً خلف كل طبيعة يستشعر الآخرون فيها الجمال والأمل لتطلب العودة إلى حيث وحدتها والاغتراب مع أحزانها.

ولم تبرز ظاهرة تكرار الحرف أسلوبيا لبيان حزنها وألمها ، أما تكرار (الأداة) فقد مر في نسق التمني - مثلاً- حيث كررت: (لو) في بداية أبيات متتابعة[١] ، وكررت: (ليت) أيضاً[٢] .

ولم يتعرض البحث إلى التكرار المعنوي لرفضها الترادف ، ومن ثم فلا يمكن الافتراض لشيء لا تؤمن به الشاعرة.

وختاماً ، فقد أفادت (**نازك الملائكة**) من نسق التكرار بأنواعه: (تكرار أداة ، تكرار كلمة ، وتكرار عبارة) لتوظفه مرتين، **مرة** لتنوع به الصور الشعرية بعد كل مكرر ومن ثم ابعاد السأم والملل عن المتلقي ، **ومرة** لتأكيد الفكرة التي تبني عليها هذا النسق. فكان منبهاً أسلوبياً أظهرت به تشاؤمها وقلقها وحزنها.

---

(١) ينظر: ص:١٥٤- ١٥٥، من الأطروحة.

(٢) ينظر: ص:١٥٦- ١٥٧، من الأطروحة.

الفصل الثالث:

العدول في شعر

(نازك الملائكة)

العدول: قاعدة ذهبية

((إن الأديب الذي سنتفق على تسميته "مرهفاً" ، لابد أن يملك ثقافة عميقة تمتد جذورها في صميم الأدب المحلي قديمه وحديثه مع اطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على الأقل ، بحيث يتهيأ له حس لغوي قوي ، لا يستطيع معه إن هو خلق ، إلا أن يكون ما خلق جمالاً وسمواً ، فإذا خرق قاعدة ، أو أضاف لوناً إلى لفظة ، أو صنع تعبيراً جديداً ، أحسسنا أنه أحسن صنعاً ، وأمكننا أن نعد ما أبدع وخرق: قاعدة ذهبية)) .

(نازك الملائكة)

العـــدول:

العـــدول مبحـــث مهـــم مـــن مباحـــث الأســـلوبية ، يكشـــف عـــن إبـــداع الفنـــان إذ يعتمـــد عليـــه كثيـــراً فـــي صـــنع دلالات تثيـــر المتلقـــي ، وتوقظ ذهنه ، وتشده إلى المنتج المبدع.

وهـــو مصـــطلح لـــه أصـــل فـــي أوائـــل معجمـــات العربيـــة ، يـــدل علـــى الطـــيش والازورار والانحـــراف . جـــاء فـــي (العـــين): ((الطـــيش: خفة العقل ويقال: طاش السهم يطيش ، أي: عدل عن الرمية ، قال:

رمتني أمّ عياش   بسهمٍ غير طياش))(١).

وجـــاء فـــي لســـان العـــرب: ((والازورار عـــن الشـــيء : العـــدول عنـــه ، وقـــد ازور عنـــه ازوراراً ... كلـــه بمعنـــى: عـــدل عنـــه وانحرف))(٢) .

ولـــه فـــي بعـــض مؤلفـــات القـــدماء حضـــور أيضـــاً ، منهـــا قـــول (ســـيبويه) فـــي بـــاب النســـبة: ((واعلـــم أنّ يـــاءي الإضـــافة إذا لحقتـــا الأســـماء فـــإنهم ممـــا يغيرونـــه عـــن حالـــه قبـــل أن تلحـــق يـــاءي الإضـــافة ، وإنمـــا حملهـــم علـــى ذلـــك تغييـــرهم آخـــر الاســـم ومنتهـــاه ، فشـــجعهم علـــى تغييره إذا أحدثوا فيه ما لم يكن.

فمنـــه مـــا يجـــيء علـــى غيـــر قيـــاس ، ومنـــه مـــا يعـــدل ، وهـــو القيـــاس الجـــاري فـــي كلامهـــم ... قـــال الخليـــل: كـــل شـــيء مـــن ذلـــك عدلتـــه العـــرب تركتـــه علـــى مـــا عدلتـــه عليـــه ، ومـــا جـــاء تامـــاً لـــم تحـــدث العـــرب فيـــه شـــيئاً فهـــو علـــى القيـــاس ، فمـــن المعـــدول الـــذي هـــو علـــى غيـــر قيـــاس قولهم في هذيل: هذلي ، وفي فقيم كنانة فقمي...))(٣) .

وممـــا يفهـــم مـــن نـــص ســـيبويه أن المعـــدول إليـــه يمثـــل واقعـــاً لغويـــاً ، إن جـــاء علـــى وفـــق القاعـــدة أو خـــرج عنهـــا ، وذلـــك قولـــه:

---

(١) باب الشين والطاء و (وايء) معهما: ٢٧٦/٦.

(٢) مادة (زور): ٣٣٣/٤.

(٣) الكتاب: ٣٣٥/٣.

((فمنه ما يجيء على غير قياس ، ومنه ما يعدل وهو القياس الجاري)).

وذكره (ابن جني) بقوله: ((فتقول : غرْفات وكِسْرات ، ألا تراهم كيف سوَّوْا بين الفتحة والسكون في العدول عن الضمة والكسرة إليهما))(١).

فهو إذن ، يبتعد عن أصله اللغوي ، إذ هو ليس بطيش ولا ازورار عن السنن اللغوية التي هي سابقة للقاعدة وقد بنيت على الأكثر ، وأضحى الأقل ، بحسبها ، شاذاً يحفظ ولا يقاس عليه. وذو اللسان العربي لا يعدل في كلامه إلا لمعنى ، يقول سيبويه: ((وليس شيءٌ يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً))(٢).

ويعتقد بعض الباحثين الأسلوبيين العرب المحدثين أنّ العدول مرادف لـ(الانزياح) أو (التجاوز) الترجمة الحرفية للفظة (Ecart)(٣) . أما الغربيون فلكلٍّ تسميته ، فيسميه (سبيتزر): الانحراف ، و (بارت): الشناعة ، و(كوهين): الانتهاك ، و(تودروف): خرق السنن أو اللحن ، و(جماعة مو): التحريف...(٤) ، ويفترضون أصلاً للواقع اللغوي يسميه (فونتانياي): الاستعمال الدارج أو المألوف ، و(ماروزو): الدرجة الصفر ، و(سبيتزر): النمط العام ، و(جماعة مو): الخطاب الساذج أو العبارة البريئة...(٥).

---

(١) الخصائص: ١/ ٥٩.

(٢) الكتاب: ٣٢/١.

(٣) ينظر: الأسلوبية والأسلوب: ١٦٢ ، الإبداع الموازي: ٢٥.

(٤) ينظر: الأسلوبية والأسلوب: ١٠٠.

(٥) ينظر: المصدر نفسه: ٩٩.

فالظاهرة الأسلوبية ، والانزياح أهم تجلياتها ، يمثل عندهم خروجاً عن النمط اللساني المتواضع عليه[١].

وقد تابعهم في ذلك بعض الأسلوبيين العرب ، يقول د.محمد عبد المطلب متحدثاً عن العدول: ((إنّ المتتبع لمباحث الأسلوبية يدرك أنّ أهم هذه المباحث يتمثل في رصد انحراف الكلام عن نسقه (المثالي) المألوف ، أو كما يسميه (كوهين): الانتهاك... وما ذلك إلا لأنّ الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين ، الأول: مستواها المثالي في الأداء العادي ، والثاني: مستواها الابداعي الذي يعتمد على (اختراق) هذه المثالية وانتهاكها))[٢] . وعدّ بعضهم التجاوز مرادفاً للعدول ، وإنه ((خطأ ولكنه مراد))[٣] ، والانزياح مساوياً لمفهوم الأسلوب في الدراسات الشعرية[٤].

وبعض يرى أن الانزياح عنصر وظيفي تستيقظ به اللغة من سباتها وتتجاوز وظيفتها الابلاغية ((لتؤدي وظيفة إيحائية بعد أن تنتعش في سياقات محفزة لمفرداتها))[٥] ، ولا يمكن تحديد وسيلة إجرائية في بحث الانزياح داخل النص المبدع ((ذلك إن عالم النص الابداعي يشهد خروجاً دائباً على قوالب الفن ... وإن حصرها يعد تعسفاً لا يرتضيه منطق الفن نفسه ، فالفن لا يكون فناً حتى يتنفس من تسلط المعيار ، وحتى تعج بنيته بانتهاك النظام وخرق الأعراف))[٦].

والواقع إن الانزياح مفهوم اشكالي ؛ لأن تحديد قاعدة لمعرفته أمر مستحيل إذ يتطلب وصفاً شاملاً للغة ، وإلى ((يومنا

---

(١) ينظر: الأسلوبية والأسلوب: ١٠٣.

(٢) البلاغة والأسلوبية: ١٩٨.

(٣) الابداع الموازي: ٢١.

(٤) ينظر: المرآة والنافذة: ١٢.

(٥) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: ٢٨٣.

(٦) المصدر نفسه: ٢٠٥.

هذا لم يتحقق أي وصف تام للغة من اللغات ، وربما تكون فكرة الوصف الشامل فكرة خرافية ؛ نظراً إلى السمة المفتوحة دائماً للبنى اللغوية))(١).

إن كل مستعمل للغة يستلزم حرية الكلام حتى يعبر عن فكرة خاصة في لحظة معينة ، لكن هذه الحرية مشروطة بفهم المخاطب ، لأن اللغة تواصل وإدراك من المتلقي . وفهم الخطاب لا يتحقق إلا بخضوع الكلام إلى مجموعة من القيود والنواميس المتواضع عليها(٢).

ولأن الأسلوبية علم لساني ((يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة))(٣) ، فإن [العدول] مصطلح ينسجم مع طبيعة درس العربية ، لأمور :

__الأول:__ إنه سلوك لغوي ، به تظهر اللغة أريحيتها ، **__والثاني:__** إن مصاديقه جارية على السنن اللغوية ، وإن لم تنضوِ تحت معيار ثابت - حيث وضعت القاعدة للمبتدئين لا للمبدعين - فهي تمثل واقعاً نطقت به ألسنة المتكلمين ، والعدول ليس خرقاً ولا انتهاكا ولا خروجاً ولا انحرافاً ولا شناعة . **__والأخير:__** إن الأسلوب إذا ما عُدَّ انزياحاً فلن يحكم بقانون وهذا عكس العدول الذي منه ما يطّرد مع القاعدة ، ومنه غير مطّرد إن كان فصيحاً يحفظ ولا يقاس عليه(٤).

لقد وضع علماء العربية الأوائل قواعد لدرسها بُنيت على الأكثر ، ومقولة (أبي عمرو بن العلاء): ((أعمل على الأكثر وأسمي ما خالفني لغات))(٥) ، تظهر طبيعة عملهم . ووضعوا

---

(١) القاموس الموسوعي الجديد: ١٧١.

(٢) ينظر: بنية اللغة الشعرية: ١٠١- ١٠٢.

(٣) الأسلوبية والأسلوب: ٥٦.

(٤) ينظر: الأصول (تمام حسان): ١٤٤.

(٥) طبقات النحويين واللغوين: ٣٩.

معياراً يمثل أصل الوضع ، يسميه (سيبويه): (وجه ، الوجه ، وجه الكلام ، القياس ...) يقول – مثلا – في باب (مجرى النعت على المنعوت والشريك على الشريك والبدل على المبدل منه وما أشبه ذلك): ((ومما جرى نعتاً على غير وجه الكلام: هذا جحر ضبّ خرب ، فالوجه الرفع ، وهو كلام أكثر العرب وأفصحهم وهو القياس ...))[١]. ويسميه (ابن السراج): الوجه كذلك[٢] ، والأصل ، وقد سمّى كتابه (الأصول في النحو) . والأصل ((تجريد قام به النحاة ليصلوا بواسطته إلى الاقتصاد العلمي لتجنب الخوض في أوابد المفردات ، وتلك هي نفسها الغاية التي يرمي إليها أصل القاعدة))[٣].

وهنا يمكن أن نجترح تعريفاً للعدول ، نصه: **العدول :** سلوك لغوي جمالي فني يضيء النص لترتفع دلالة أنساقه على الاستعمال البريء للغة ، ولشد انتباه المتلقي إليه.

فقولنا: سلوك لغوي ، به دليل على أنه ليس انحرافاً ولا انتهاكاً ، بل هو جار مع النواميس اللسانية المتواضع عليها.

وقولنا: جمالي فني ، يبين الغرض منه ، إذ تنماز به اللغة الفنية ، أما (الاستعمال البريء) فهو لغة التخاطب العادي الإبلاغي التي تهدف إلى مجرد التواصل الإنساني.

وللإجابة عن سؤال قد يطرح: إنّ العدول مصطلح قديم والأسلوبية حديث فكيف انضوى القديم تحت الجديد؟ ، نقول: إنّ البحث قرر (في التمهيد) أن الأسلوبية هي علم الأسلوب الذي لم يغب عن وعي القدماء مفهوماً لا إجراءً. وما هو إلا النظم الذي نظّر له وأرسى دعائمه (عبد القاهر الجرجاني).

---

(١) الكتاب: ١/ ٤٣٦.

(٢) ينظر: الأصول في النحو: ٧٩/١.

(٣) الأصول (تمام حسان): ١٣٥.

إن المبدع أو صانع الجمال الماهر – وإن كان مقيداً بهيكل اللغة – لا يهمه المعنى فقط بقدر ما يهمه إيصاله بأجمل السبل وأوضحها ، حتى يتحصن بأسلوب يتيح له إمكانات لغوية قد يتفرد بها(١) . والعدول هو الذي يحقق له التعبير بأجمل الأنساق وأحسنها.

والشعر مصداق للعدول ، لأنه: ((موضع اضطرار وموقف اعتذار وكثيراً ما يحرف فيه الكلم عن أبنيته وتحال فيه المثل عن أوضاع صيغه لأجله))(٢).

إنّ الشعر فن اللغة(٣) ، كما أنه ((لغة شمولية))(٤) ، والشاعر يصنع من الوحدات اللغوية: ((الكلمة الصرخة))(٥) . بعد أن يطابق بين مجموع الصور التي يضمها الخطاب وبين الأسلوب ليحدث: ((الوقع اللذيذ))(٦) ، أو الإثارة الذهنية التي تتحقق عندما يصاحب التلقي انحراف عن المعتاد في حياة المتلقي الذهنية(٧) . فليس للشعر نظام خاص في رصف مفرداته والشاعر يحاول الإفلات من قيود اللغة إذ لابد له من حرية في الكلام(٨).

وهذا عند (**نازك الملائكة**) . الناقدة – إن لم يسيء إلى اللغة – قاعدة ذهبية ، فالشاعر عندها قد ((**يخرق قاعدة مدفوعاً بحسه الفني ، فلا يسيء إلى اللغة ، وإنما يشدها إلى الأمام ... فإذا خرق قاعدة أو أضاف لوناً إلى لفظة ، أو صنع**

(١) ينظر: الألسنية العربية: ١١٦- ١١٧.

(٢) الخصائص: ١٨٨/٣.

(٣) ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٣٤٧ .

(٤) اللغة العليا (النظرية الشعرية): ٧٩.

(٥) المصدر نفسه: ٧٤.

(٦) الأسلوبية والأسلوب: ١٠٢.

(٧) ينظر: نظرية الأدب: ١٨٩.

(٨) ينظر: من أسرار اللغة: ٢٨٧.

تعبيراً جديداً ، أحسسنا أنه أحسن صنعاً ، وأمكننا أن نعدّ ما أبدع وخرق: قاعدة ذهبية))[1].

إنّ ما اصطلح عليه بـ(الضرورة الشعرية) ليس غرضاً معنوياً بل لإقامة الوزن العروضي على الأغلب ، أما الظواهر اللغوية التي تقع في ضمن مصطلح العدول من (حذف وذكر ، وتقديم وتأخير...) فإنها تحت سيطرة الوزن الشعري والموسيقى ، وهي طائعة للوزن ممتثلة للموسيقى.

ولما كانت الأسلوبية ((تصافح الملفوظات في حسيتها المباشرة فتكشف عن خصوصيتها ، وبالتالي فرادتها))[2] ، فإنّ في في شعر (**نازك الملائكة**) من تجليات العدول ولاسيما العدول النحوي، ما استأهل أن يخصص له فصل يتناول: الحذف والذكر والتقديم والتأخير .

([1]) الأعمال الشعرية الكاملة (مقدمة شظايا ورماد): ٢/٨- ٩.

([2]) النص والأسلوبية: ٤٦.

أولا:

الحذف والذكر

توطئـــة:

الجملـــة فـــي أيســـر تعريـــف لهـــا: ((أقـــل قـــدر مـــن الكـــلام يفيـــد السـامع معنـىً مسـتقلاً بنفسـه ، سـواء تركـب هـذا القـدر مـن كلمـة واحـدة أو أكثر))[١].

وقـد نظّـر (سـيبويه) لهـذا القـدر القليـل مـن الكـلام فـي بـاب المسـند والمسـند إليـه ، يقـول: ((وهمـا ممـا لا يغنـي واحـد منهمـا عـن الآخـر ، ولا يجـد المـتكلم منـه بـداً ، فمـن ذلـك الاسـم المبتـدأ والمبنـي عليه ، وهو قولك عبد الله أخوك وهذا أخوك.

ومثـل ذلـك: يـذهب عبـد الله ، فـلا بـدّ للفعـل مـن الاسـم كمـا لـم يكن للاسم الأول بدٌّ من الآخر في الابتداء.

وممـا يكـون بمنزلـة الابتـداء قولـك: كـان عبـد الله منطلقـاً ، وليـت زيـداً منطلـق ؛ لأن هـذا يحتـاج إلـى مـا بعـده كاحتيـاج المبتـدأ إلـى ما بعده))[٢] .

حيـث بـيّن المسـند اسـماً فـي ((عبـد الله أخـوك)) وفعـلاً فـي : ((يـذهب عبـد الله)) . علـى أن هـذه تمثـل البنيـة الأصـغر للجملـة عنـده ، أمـا البنيـة الأكبـر فتتكـون مـن مسـند ومسـند إليـه والتكملـة بفعـل الموضع الوظيفي لهما[٣].

أمـا البديّـة فـي قولـه ((ولا يجـد المـتكلم منـه بـداً)) فلأنـه يهـتم بـالمتلقي ويسـميه: (المخاطـب) ومـا يكـون فـي ذهنـه ، حتـى تتحقـق الإفـادة مـن الكـلام ، وقـد ذكـر هـذا فـي كتابـه فـي غيـر موضـع ، منهـا قولـه: ((وتقـول إن ألفـاً فـي دراهمـك بـيض ، وإنّ فـي دراهمـك ألفـاً بـيض فهـذا يجـري مجـرى النكـرة فـي كـان ولـيس ، لأن المخاطـب يحتـاج إلـى أن تعلمـه ههنـا كمـا يحتـاج إلـى أن تعلمـه فـي قولـك مـا كـان

(١) من أسرار اللغة: ٢٣٧.

(٢) الكتاب: ٢٣/١.

(٣) ينظر: مفهوم الجملة عند سيبويه: ١٤٤.

أحـدٌ فيهـا خيـراً منـك))[1] . وفـي التمثيـل إشـارة إلـى مـا جـاء فـي (بـاب تخبـر فيـه عـن النكـرة بنكـرة) ، يقـول: ((وذلـك قولـك مـا كـان أحـد مثلـك، ومـا كـان أحـدٌ خيـراً منـك... وإنمـا حسـن الإخبـار ههنـا عـن النكـرة... لأن المخاطـب قـد يحتـاج إلـى أن تعلمـه مثـل هـذا))[2] يقـول هذا وهو يتحدث عن التقديم والتأخير .

فـالأمر متعلـق بوظيفـة اللغـة فـي الفهـم والإفهـام التـي تتحقـق بمـا متواضـع عليـه وقـد اسـتقر فـي بـواطن كـل مـن المنشـئ والمتلقـي اللاشعورية.

أمـا مـا ذهـب إليـه بعـض البـاحثين مـن أنّ النحـاة خلطـوا بـين ((المعنـى الشـكلي والمعنـى الفلسـفي ، ثـم جعلـوا الأخيـر أساسـاً فـي دراسـاتهم ، فـإذا اتفـق الـنص المـروي معـه قبلـوه ، وإذا لـم يتفـق اسـتكملوه بـالفروض والظنـون))[3] ، فـالراجح إنـه يخـالف الوظيفـة الإبداعيـة للغـة ، فهـذه الفـروض والظنـون أو الحـدس والتخمـين هـي مـا يزيـد اللغـة جمـالاً وبهـاءً ، وهـي مـا تـثير ذهـن المتلقـي وتسـتجلبه للـنص . وإذا كانـت الجملـة عنصـراً مرنـاً ((تقبـل بمرونتهـا أداء أكثـر العبـارات تنوعـاً))[4] ، فكيـف يفهـم المتلقـي دلالـة كلمـات مفـردة مثـل (تعـال ، هلـم ، صـه ، ...) . أو أن يقـدر محـذوفاً فـي قولـه تعـالى مـثلاً: ﴿ وقَالَـت عَجُـوزٌ عَقـيم ﴾ الـذاريات:٩ ، وفـي الحـذف مـا يزيـد التركيـب بلاغـة وإعجـازاً ، وإن كانـت المفـردة المـذكورة مشـحونة بالمعـاني[5] ، وكيـف يفهـم حـذف حـرف مـن الكلمـة أو أداة النـداء أو الاستفهام...؟ إذا لم يكن قد وقر في ذهنه ما يدل عليها.

([1]) الكتاب: ١٤٣/٢.

([2]) المصدر نفسه: ٥٤/١.

([3]) الجملة العربية في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة: ١٥٧.

([4]) اللغة (فندريس): ١٥٨.

([5]) ينظر: نحو القرآن: ٢٥.

إنّ العربية ، لغة سامية ، تكتفي بالمسند والمسند إليه من دون رابط على عكس الفصيلة الهندوأوربية التي تربط بينهما بفعل من أفعال الكينونة[١] ، فالعلاقة بين طرفي الاسناد ، في العربية ، علاقة ارتباط ((بين معنيين بلا واسطة لفظية ؛ لأنها علاقة وثيقة تشبه علاقة الشيء بنفسه... وعلاقة الارتباط بطريق الاسناد هي بؤرة الجملة أو نواتها))[٢].

إن المبدع يتغنى باللغة فيعدل من الأسلوب المفهم العادي إلى الأسلوب المثير المنبه ليكسب منتجه صفة الشعرية والإبداع ، فيحذف، أو يذكر أحد طرفي الإسناد أو ما ينتج عن موضعهما الوظيفي مثل (المفعول به ، الجار والمجرور ، الأداة ، ...).

والحذف عرض يصيب الكلام وهو ظاهرة لغوية تدرس ما أصله أن يذكر ولم يذكر . وقد اتسعت بها العربية لكثرتها في اللسان العربي ، يقول(سيبويه) في (باب ما يكون في اللفظ من الأعراض): ((اعلم أنهم مما يحذفون الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك ، ويحذفون ويعوضون ، ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في كلامهم أن يستعمل حتى يصير ساقطاً...))[٣] . ولا يحذفون إلا عن قرينة لئلا يفسد المعنى ، يقول (ابن جني): ((وليس شيء من ذلك إلا عند دليل عليه ، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته))[٤] . وعدّ الحذف من شجاعة العربية[٥].

على أن العربية لم تكن في هذا بدعاً من غيرها ، فالناطقون باللغات الأخرى يميلون إلى حذف بعض عناصر التركيب أما لتكرار أو ما يمكن للمتلقي فهمه اعتماداً على القرائن

---

(١) ينظر: من أسرار اللغة: ٢٣٧.

(٢) نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية: ١٦١.

(٣) الكتاب: ٢٤/١- ٢٥.

(٤) الخصائص: ٣٦٤/٢.

(٥) ينظر: المصدر نفسه: ٣٦٤/٢- ٣٨٥.

الحاليــــة والمقاميــــة المصـــــاحبة ، إلا أنهـــا فــــي العربيــــة أكثـــر ثباتــــاً ووضوحاً لما جبل عليه اللسان العربي من ميل إلى الإيجاز[1].

فالحـــذف نـــوع مـــن الإيجـــاز ، جـــاء فـــي (الخصـــائص): ((قيـــل لأبــي عمــرو: أكانــت العــرب تطيــل؟ فقــال: نعــم لتبلــغ ، قيــل: أفكانــت توجز؟ قال: نعم ليحفظ عنها))[2].

فالإيجـــاز بلاغـــة ، وهـــو تكثيـــف لغـــوي ينـــتج عنـــه ((لغـــة تداوليـــة علـــى هيـــأة صـــيغ مـــوجزة))[3] . وهـــو دليـــل علـــى إشـــارية اللغـــة لأن الوضـــوح فـــي المنـــتج المبـــدع يبعـــده عـــن كثافتـــه ، ويعـــود بـــه إلـــى الوضـــوح المطلـــق ليحتمـــل منتجـــه عبثيـــة صـــياغية لا توجـــد اللـــذة ولا تحقق في ذهن المتلقي مبتغاه[4].

ولهـــذا قـــال (الجرجـــاني) عـــن الحـــذف إنـــه بـــاب عجيـــب الأمـــر شـــبيه بالســـحر ، يقـــول: ((هـــو بـــاب دقيـــق المســـلك ، لطيـــف المأخـــذ ، عجيـــب الأمـــر ، شـــبيه بالســـحر، فإنـــك تـــرى فيـــه تـــرك الـــذكر أفصـــح مـــن الـــذكر ، والصـــمت عـــن الإفـــادة أزيـــد للإفـــادة ، وتجـــدك أنطـــق مـــا تكـــون إذا لـــم تنطـــق ، وأتـــم مـــا تكـــون بيانـــاً إذا لـــم تـــبن))[5]. وهـــذا مـــا يـــدعو الشـــاعر إلـــى الاســـتعانة بـــه ليصـــيب فنّـــه نـــوعٌ مـــن الغمـــوض الـــذي أشـــارت إليـــه (**نـــازك الملائكـــة**)[6]. وهـــذا الغمـــوض هـــو مـــا يميـــز الأدب الجيـــد الـــذي لا يكـــون بثـــاً مباشـــراً أو إفضـــاءً صـــريحاً لـــئلا يســـهل علـــى المســـتقبل اختراقـــه دون إعمـــال فكـــر يحقـــق لـــه المتعـــة الفنيـــة[7].

---

(١) ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس النحوي: ٦.

(٢) ٨٣/١.

(٣) نازك الملائكة بين الكتابية وتأنيث القصيدة: ٢٠٢.

(٤) ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى: ٢١٧.

(٥) دلائل الإعجاز : ١١٢.

(٦) ينظر: ص: ٣٩، من الأطروحة.

(٧) ينظر: علم المعاني تأصيل وتقييم: ٩٢.

ولا يكون خطاب المبدع أسلوباً إلا بما يحويه من طاقات إيحائية مكثفة نقيض ما يطرد في الاستعمال النفعي للغة[١].

على أن هذه المتعة وهذه اللذة لا تتحقق إلا بعد إحضار المتلقي لما غاب عن التركيب بالاعتماد على ما في ذهنه من المواضعات اللسانية ، وهنا تبرز أهمية المتلقي ، إذ ((لا نصّ بلا قارئ ، ولا خطاب بلا سامع ، وحتمي أن نقر... أن الملفوظ يظل موجوداً بالقوة سواء أفرزته الذات المنشئة له أم دفنته في بواطن اللا ملفوظ ، ولا يخرجه إلى الفعل إلا متلقيه ، وهذا التلقي هو بمثابة انقداح شرارة الوجود للنص ولماهية الأسلوب))[٢] . وأهميته (المتلقي) تأتي مما حوت ذاكرته اللاشعورية من أنساق لغوية يتمكن بها من القياس ومن ثم إحضار الغائب في ذهنه أو (التقدير) كما يسمى ؛ ليفهم المعنى ويتلذذ بصياغته.

والتقدير أو افتراض الغائب هو ما يسمى في النظرية التحويلية ، بـ: (البنية العميقة) ، فلا يصح أن تطفوا على السطح ، وظهورها في بعض التراكيب (في الذكر) دليل على صحة تقديرها[٣].

أما الذكر فيمثل الوضع الطبيعي لرصف الوحدات اللغوية في التركيب ولا موجب للعدول عنه ، لكن لما كان في غياب أحد مكونات التركيب وسيلة لتنبيه المتلقي وإثارته ، فإن لحضوره قد تكون الفائدة نفسها ، وإذا ضعف التعويل على القرينة ، فإن ((بقاءه مع الحذف يدخل المتلقي في منطقة ضبابية لا تسمح بإكمال الناقص واستحضاره الغائب))[٤].

---

(١) ينظر: الأسلوبية والأسلوب: ٩٥.

(٢) المصدر نفسه: ٨٧.

(٣) ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس النحوي: ٢١.

(٤) البلاغة العربية قراءة أخرى: ٢٢٤.

أما تقديم الحذف على الذكر ، فلأنه أصل ((وأصليته تضعف من ردود فعل المتلقي إزاءه ، بخلاف الحذف لمخالفته الأصل ، فيكون مخالفاً لعملية التوقع ، وهذه المخالفة تصحبها حالات نفسية لا تتوفر في الحالة الأولى))(١).

وما برز في شعر نازك الملائكة من تجليات العدول ظواهر أسلوبية: حذف المسند إليه ، حذف المسند ، ذكر المسند ، حذف المتعلق (المفعول به ، الجار والمجرور) ، حذف الأداة (أداة الاستفهام ، أداة النداء) ، وحذف التمييز.

أ. حذف المسند إليه:

يكثر حذف المسند إليه مبتدأ في شعر **نازك الملائكة** (٢)، وما أخل هذا الحذف بالمعنى لوجود قرينة مقالية تعين المتلقي على الفهم ، أما الغرض منه فكان إما ابتعاداً عن عبثية التصريح به أو القطع والاستئناف ، وهما من المعاني التي ذكرها البلاغيون(٣).

تقول في قصيدة (في عالم الشعراء)(٤):

وتجلى الدجى ولاح لنا فجـ   ـر طري لدن النسيم بَليلُ

مرهف الضوء لا مست شفتاه الـ   ـمرج فاستيقظت قرىً ، وسهول

...

عالم كله انفعال وحس   شاسع الغور لا يُمس مداه

---

(١) البلاغة العربية قراءة أخرى: ٢١٦.

(٢) ينظر: مثلا: الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٤/١ ، ٤١/١ ، ٧٦/١ ، ٩٤/١ ، ١٨٢/١ ، ١٩٣/١ ، ٢٠٠/١ ، ٢١٤/١ ، ٢١٩/١ ، ٢٢٧/١ ، ٢٥٦/١ ، ٣١٢/١ ، ٣٨٥/١ ، ٤٤١/١ ، ٥١٣/١ ، ٢٧/٢ ، ٧٨/٢ ، ٨٥/٢ ، ١١٦/٢ ، ١١٤/٢ ، ١٣٠/٢ ، ١٣٥/٢ ، ١٦١/٢ ، ١٦٩/٢ ، ١٨٥/٢ ، ١٩٣/٢ ، ٢١٦/٢ ، ٢٦٨/٢ ، ٣١٢/٢ ، ٤٢٨/٢.

(٣) ينظر: مثلاً: دلائل الإعجاز: ١١٣ ، المطول: ٢١١- ٢١٢.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٤٨/١.

واحتشاد الشعور بحـــر سحيق غـاص فـــي لا نـهايـــة شاطئاه

وتقول في قصيدة (عندما انبعث الماضي)(١):

أمس في الليل وكانت صور الأشرار شتى

يتصبى حاضري الغافي وكان الأمس ميتا

...

سمعت روحي في اغفاءة الظلمة صوتا

لم يكن حلماً خرافي الستور

بعثته رغبة خلف شعوري

كان شيئاً ، كان في صمت الدجى صوتك أنتا

ذلك الصوت الذي يعرفه سمعي مليا

صوت ماضي الذي مات وما خلف شيّا

فـــي المقطـــع الأول حـــذف المســـند إليـــه (المبتـــدأ) مـــن قولهـــا: (مرهـــف الضـــوء...) والتقـــدير (فجـــر) أو (هـــو) مرهـــف الضـــوء ، ومـــن قولهـــا (عـــالم كلـــه انفعـــال...) و(شاســـع الغـــور...) ، والتقـــدير فـــي كـــلا الموضـــعين: (هـــو) عائـــداً علـــى المـــذكور ، والقرينـــة التـــي تفهـــم مـــن الســـياق الـــذي جـــاء فيـــه الحـــذف هـــي التـــي ســـاعدت علـــى تقـــدير المحـــذوف، إذ إنّ الـــنص قـــائم علـــى وصـــف عـــالم الشـــعراء الـــذي ينمـــاز بصفات تفرده عن عالم سائر الناس.

أمـــا فـــي المقطـــع الثـــاني فقـــد حـــذف المبتـــدأ ، أيضـــاً ، وقـــد نُســـخ بـ(كان) من قولها: لم يكن حلماً... ، كان شيئاً... ، والتقدير:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/٤٠.

الصوت أو هو عائداً عليه ، وقرينته هي أنها تتحدث عن الصوت الذي أيقظ فيها ذكريات الماضي.

وهي بهذا الحذف ابتعدت عن إطالة تفسد جمال الأسلوب لتضفي على نصها صفة الإيحاء والغموض التي تثير المتلقي وتشد انتباهه.

ومن أسلوبها أن تحذف المسند إليه فاعلاً[1] . كقولها في قصيدة (أنشودة السلام)[2]:

نحن نحيا في عالم ليس يدرى	**سره فهو غيهب مجهول**
تطلع الشمس كل يوم فما كنـ	**ـه سناها؟ وفيم كان الأفول؟**
ما الذي يطلع النجوم على الكو	**ن مساءً؟ماكنهُ هذا الوجود**
أي شيء هذا القضاء وما سر	**دُجاه؟ هل خلفه من حدود**

وقولها في قصيدة (سوسنة اسمها القدس)[3]:

سيسألنا الله يوماً ، فماذا نقول؟

نعم ! قد منحنا الذرى والسواقي ومجد التلول

وهدب النجوم ، وشعر الحقول

ولكننا لم نصنها

ولم ندفع الريح والموت عنها

فبانت كزنبقة في هدير السيولْ

نعم! ودفعنا بأقمارها للأفول

---

(١) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٥/١ ، ٣٧/١ ، ٨٢/١ ، ١٠٧/١ ، ١٦٦/١ ، ١٩٥/٢ ، ٢٤١/٢ ، ٣٣١/٢ ، ٣٣٣/٢ ، ٤٢٤/٢.

(٢) المصدر نفسه: ٥٤/١.

(٣) المصدر نفسه: ٤٢٤/٢.

ففي المقطع الأول حذف المسند إليه (فاعلاً) من قولها: ليس يدرى سره ، وقولها: ما الذي يطلع النجوم ، وقد أسندت الفعل لمجهول تعظيماً للفاعل ومبالغة فيه ، و((إشعاراً بأنه بلغ من الفخامة مبلغاً لا يمكن ذكره))[1] ، إذ هي حائرة تبحث عن جواب تستعظمه لسؤال يشغل بالها عن سر هذا الكون وهذا الوجود.

أما في المقطع الثاني فقد حذف (الفاعل) أيضاً من قولها : فماذا نقول و: ولم نصنها ، و: ولم ندفع وتقديره: (نحن) جرياً مع القاعدة النحوية التي توجب حذفه إذا اقترن الفعل بحرف المضارعة هذا[2] ، إذ يشمل الكلام المنشئ والمتلقي . وفي قولها: باتت ، وتقديره: (هي) عائداً على القدس ، والشاعرة بهذا الحذف تستثير عواطف المتلقي وتؤجج في روحه الرفض للخنوع ولنسيان ما راح منا ، بعد أن تذكره بما نلقى يوم السؤال جزاءً بما كسبت أيدينا.

وتحذف الشاعرة (**نازك الملائكة**)المسند إليه في جملة مقول القول[3] ، كقولها في قصيدة (تهم)[4]:

يقولون: جامدةٌ الحس تحيا   مع الأمس في حلم جامد
يقولون: صوفية فالحياة   تنوح على حسها الخامد
عواطفها جمدت كالنجوم   كتهويمة القمر البارد
وتحليقها كان ثم أمحى   على صدر احساسها الراكد
يقولون لكنني تائهة

([1]) المطوّل: ٢١٢-٢١٣.

([2]) ينظر: شرح التصريح على التوضيح: ٣٩٢/١.

([3]) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٥/١ ، ١٠٢/١ ، ١٠٧/١ ، ٢٢٣/١ ، ٤٢/٢ ، ٥٩/٢ ، ٦٢/٢ ، ١٢٦/٢.

([4]) المصدر نفسه: ١٢٧/٢.

ألوذ بصمت الخفـــي الغريب

أعيـــش حـــياتي كـــالآلهة

وقلبي شعور وروحي لهيب

فقـــد حـــذفت المســـند إليـــه مـــن قولهـــا: يقولـــون: جامـــدة ، و: يقولـــون صـــوفية ، وتقـــديره: هـــي ، لا إحتـــرازاً عـــن العبـــث بـــل اهتمامـــاً بالمســـند: (جامـــدة ، صـــوفية) وإنكـــاراً لـــه ، ولا ســـيما إنهـــا فـــي معـــرض الـــدفاع عـــن نفســـها بوجـــه هـــذه الـــتهم ، ثـــم تحـــذف المســـند إليـــه والمســـند فـــي قولهـــا: يقولـــون لكننـــي... لتظهـــر كثـــرة مـــا يقولـــون وعـــدم اهتمامهـــا بـه.

ومـــا تـــأتى لهـــا هـــذا المعنـــى لـــو ذكـــرت المســـند أو المســـند إليـــه والمســـند صـــراحة ، فبحذفـــه شـــحنت تراكيبهـــا بمنبهـــات أســـلوبية تـــوقظ المتلقي وتشغل ذهنه حتى يخترق نصها وينجذب إليه.

ب. حذف المسند:

تبـــرز ظـــاهرة حـــذف المســـند فـــي أســـلوب نـــازك الملائكـــة ، مـــع وجـــود قرينـــة تمثـــل الموقـــف النفســـي للشـــاعرة لحظـــة إبـــداعها ، أو طبيعـــة البنـــاء اللغـــوي للتركيـــب (ضـــيق المقـــام) ، والمحافظـــة علـــى الوزن الشعري ، وهذا المعنى هو المشهور عن حذف المسند(١).

وجريـــاً علـــى الفصـــيح فإنهـــا تكثـــر مـــن حـــذف المســـند فـــي العطف(٢)،

---

(١) ينظر: المطول: ٣٠١.

(٢) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ١٤٥/١ ، ١٥٧/١ ، ١٦٧/١ ، ٢٦٧/١ ، ٣٨٠/١ ، ٤٥٠/١ ، ٤٢٧/١ ، ٧٧/٢ ، ٩٦/٢ ، ٩٩/٢ ، ١١٠/٢ ، ١٦٢/٢ ، ٢١٦/٢ ، ٢١٧/٢ .

ومنه قولها في قصيدة (مرثية للإنسان)[1]:

ربما كـــان راغباً في وداع الـ أرض من قبل أن يسود الظلام

قبل أن تتركوه في وحشة المـو ت وتخبو العطـــــور والأنغام

وقـد تحذفـه مـع المسـند إليـه كقولهـا فـي قصـيدة (يوتوبيـا فـي الجبال)[2]:

تفجري ياعيون

بالماء ، بالأشعة الذائبه

تفجري بالضوء ، بالألوان ، فوق القرية الشاحبه

في ذلك الوادي المغشى بالدجى والسكون

تفجري باللحون

ففـي المقطـع الأول حـذفت المسـند فعـلاً مـن قولهـا: وتخبـو العطـور والأنغـام ، والتقـدير: وتخبـو العطـور وتخبـو الأنغـام ، ومـا حذفتـه إلا لإشـراك المسـند إليـه: (الأنغـام) فـي الحكـم ملازمـاً لحـال (العطـور) مـن دون فاصـل ، بعـد أن عطفـت الثـاني علـى الأول عطف نسق .

أمـا فـي المقطـع الثـاني فقـد حـذفت المسـند مـع المسـند إليـه مـن قولهـا: بالأشـعة الذائبـة ، وبـالألوان فـوق القريـة الشـاحبة ، وتقـديره: الفعـل المسـند إلـى يـاء المخاطبـة : تفجـري ، بعـد عطـف كـل مسـند إليـه علـى سـابقه عطـف بيـان. وقـد حذفتـه احتـرازاً مـن عبثيـة التصـريح التـي تبتعـد بـالمنتج عـن الشـعرية ومـن ثـم تفسـد اللـذة عنـد المتلقـي وتولـد فـي نفسـه الملـل حتـى تجسـد مـا فـي نفسـها حيـث تلتصـق هـذه

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٥٧/١.

(٢) المصدر نفسه: ١١٠/٢.

الصور الشعرية في ذهنها (الأشعة ، الألوان ، القرية،...) من دون أن تفصل بينهما بحكم سوى العطف.

ومن أسلوبها وهي تحذف المسند أن تحذفه خبراً لـ(لا) العاملة عمل ليس[1] ، ومنه قولها في قصيدة (أنشودة الأموات)[2]:

ويظل الراعي يغرد للأشـ ــجار والنبع في صفاء المغاني

وتنامون أنتم لا حراكٌ لا نشيدٌ في قبضة الأكفان

ومثله قولها في قصيدة (أغنية للإنسان)[3]:

والعيون التي تحدق لاقعـ ـرٌ لها لا بدايةٌ لا نهايه

والعيون التي استحالت رماداً مطلقاً ليس في تلاشيه غايه

ففي المقطع الأول حذفت المسند خبراً لـ(لا) العاملة عمل ليس من الجملة الحالية: لا حراكٌ ، وتقديره: الفعل مع متعلقه: يرى فيكم ، ومن: لا نشيدٌ وتقديره: يسمع منكم ، إذ يفهم المحذوف من سياق القول وهي تصف حال الميت المسجى في الكفن ، بينما ينسى الإحياء هذه النهاية ، ضاربة مثلاً بالراعي وهو يهنأ في جمال الطبيعة.

أما في المقطع الثاني فقد حذفت المسند خبراً لـ(لا) العاملة عمل ليس – أيضاً – من قولها: لا بداية، و: لا نهاية ، وتقديره فيهما: شبه الجملة (لها) بدلالة ما قبلهما . وقد أفادت من هذا

([1]) ينظر: مثلا: الأعمال الشعرية الكاملة: ١/١٠٥ ، ١/١٠٨ ، ١/١٣٢ ، ١/١٤١ ، ١/١٥٣ ، ١/٢١٤ ، ١/٣٣٠ ، ١/٣٦٧ ، ٢/١٧٧ ، ٢/١٨٠.

([2]) المصدر نفسه: ١/١٥٣.

([3]) المصدر نفسه: ١/٢١٤- ٢١٥.

الحذف في جعل المتلقي عاجزاً عن إدراك بعد نظر وتأمل غير محدود يتمتع به بعض الناس.

وتحذف المسند خبراً لـ(لا) التي لنفي الجنس[1] ، وهو حذف شائع في اللسان العربي ،

يقول (ابن مالك ٦٧٢هـ):

((وشاع في ذا الباب إسقاط الخبر إذا المراد مَعْ سقوطه ظهر))[2].

أما في اللغة الإبداعية فهو من الإيحاء والغموض الذي لابد أن تتسم به . تقول في قصيدة (الكوليرا)[3]:

الصمت مرير

لا شيء سوى رجع التكبير

حتى حفار القبر ثوى لم يبق نصير

الجامع مات مؤذنه

الميت من سيؤبنه

لم يبق سوى نوحٍ وزفير

الطفل بلا أمٍ وأبِ

يبكي من قلبٍ ملتهب

وغداً لا شكّ سيلقفه الداء الشرير

---

(١) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ٨٧/١ ، ١٠٨/١ ، ١٨٢/١ ، ٤٧٤/١ ، ٤٨٣/١ ، ٤٨٥/١ ، ٥١١/١ ، ٤٣/٢ ، ٤٧/٢ ، ١٠٠/٢ ، ١٠١/٢ ، ٢٣٥/٢ ، ٢٥٠/٢.

(٢) شرح ابن عقيل: ٤١٢/١.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠١/٢.

وتقول في قصيدة (إلى وردة بيضاء)[1]:

بيضاء ، نحن أنا وأنتِ سنكتم السر المثير

سرّي وسركِ لن نبوح به إلى الركب الضرير

ماذا ملكنا؟ لا ضياع ولا عبيد ولا قصور

لا شيء إلا رعشة القمر المرنح في الغدير

وغناء أنسام المساء المخمليات المرور

فقد حذفت المسند في المقطع الأول من قولها: لا شيء سوى وتقديره: الجملة الفعلية: يسمع ، ومن قولها: لا شكّ سيلقفه وتقديره: (موجود) ، بحسب سياق القول.

والواقع إنّ نفي الجنس بـ(لا) أقوى دلالة من نفيها عاملة عمل ليس. وقد استعملتها – هنا – إيضاحاً منها لحالة الصمت الرهيب والذهول الذي أصابها وهي تسمع تزايد عدد الموتى في هذا المرض الذي فتك بأهل مصر ، ليفنى الكل ، حتى ينضم الطفل إلى ركب أمه وأبيه الراحلين.

أما في المقطع الثاني فقد حذفت المسند – أيضاً – من قولها: لا ضياع و: ولا عبيد ، و: ولا قصور وتقديره: الجملة الفعلية: ملكنا ، وقد أفادت من هذا الحدث في تكثيف الدلالة من خلال العطف بدون فاصل . أما الحذف من قولها: لاشيء ، فقد أغناها عن الإطالة بذكر ملذات الحياة المادية والاقتصار على الملذات المعنوية التي ينعم بها الرومانسي في خلواته مع نفسه.

كما وظفت الشاعرة الفرق الدلالي بين حذف المسند خبراً لـ(لا) العاملة عمل ليس وبين حذفه خبراً لـ(لا) التي لنفي الجنس

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٨٣/٢.

في رسم صورها الشعرية ، حيث يكون النفي بالثانية أقوى منه بالأولى ، تقول في قصيدة (عند العشاق)[1]:

ثم يخبو الضياء ذات مساء ويفيق النشـــوان بالأوهام

فإذا الحقلُ ذابل لا زهــورٌ لا فراشٌ لاشيء غير الظلامِ

فقد حذفت المسند من قولها: (لازهورٌ) ، وتقديره الجملة الفعلية : تملؤه ، ومن قولها: لا فراش ، وتقديره: الجملة الفعلية أيضا: تطير فيه ، على عكس ما يفهم من دلالة حذف الخبر المقدر بقولها: لاشيء ، إذ جزمت بعدم وجود أيٍّ من مظاهر الحياة ، سواء كانت الزهور والفراشات أم غيرها.

وبعد ، فقد أفادت نازك الملائكة من حذف هذا الركن من التركيب اللغوي (المسند) **فائدة** تتجلى في الحفاظ على موسيقاها الشعرية ، **وأخرى** ابتعدت بها عما يفسد صنعة الكلام الفني الذي يشد انتباه المتلقي إليه ويحقق له اللذة سمعاً ومعنى ، ولم تندّ عن نواميس العربية في هذا الباب .

ت. <u>ذكر المسند إليه:</u>

الذكر هو الأصل ولا موجب للحذف إلا لمعنى أبلغ ، ولا يصح إلا بقرينة . أما أن يذكر أحد أركان التركيب وحذفه لا يخل بالمعنى ، أو أن يذكر مع وجود مرجحات حذفه (القرائن) فهذا ما يدفع المتلقي إلى الشعور بعدم عبثية الذكر ، وإن المنشئ يبغي غرضاً دلالياً لا يتحقق له بذكره.

والمسند إليه إذا ما ذكر وحذفه لا يخل بالمعنى ، فإن في ذكره تقريراً وإيضاحاً وتنبيهاً للسامع[2].

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠٨/١. .

(٢) ينظر: المطول: ٢١٣ ، من بلاغة النظم العربي: ١٣٣/١.

وقد أفادت (**نازك الملائكة**) من هذا الذكر أسلوباً للتقرير والإيضاح والتنبيه[1] ، كقولها في قصيدة (على تل الرمال)[2]:

هي هذي الحياة ساقية السم كؤوساً يطفو عليها الرحيق

أومأت للعطاش فاغترفوا منـ ـها ومن ذاقها فليس يفيق

هي هذي الحياة زارعة الأشـ ـواك لا الزهر،والدجى لا الضياء

هي نبع الآثام تستلهم الشر وتحيا في الأرض لا في السّماء

وقولها في قصيدة (الهجرة إلى الله)[3]:

مليكي أنت طعم الصيف في عمري

وأنت تألق الأقمار

هواك كواكب وبحار

طموح المد أنت ، وأنت سر تحرق الجزر

وأنت خصوبة الأشعار

وأنت عذوبة الواحات في قفري

وأنت تبلج الأسرار

وأنت تدفقي ، أنت انبثاق الضوء والعطر

نثرت الحصب والؤلؤ فوق شواطئي الخضر

وفي روحي سكبت النار

---

(١) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢/١ ، ٤٤/١ ، ٥٣/١ ، ٧٣/١ ، ٩٤/١ ، ١١٥/١ ، ١٤٥/١ ، ١٦١/١ ، ٧٥/١ ، ٢٣١/١ ، ٣١٠/١ ، ٣٦٨/١ ، ٣٧٥/١، ٤١٧/١ ، ٤٦٠/١ ، ٤٨١/١ ، ٥١١/١ ، ٤٤/٢ ، ٤٦/٢ ، ٧١/٢ ، ٧٩/٢ ، ٨٠/٢ ، ٨٢/٢ ، ٨٣/٢ ، ٩٦/٢ ، ١٠١/٢ ، ١٣٥/٢ ، ١٣٨/٢ ، ٢٦٧/٢ ، ٢٦٨/٢ ، ٢٨٢/٢ ، ٣٠٧/٢ ، ٣١١/٢ ، ٣٣٨/٢ ، ٣٧٦/٢ ، ٣٧٧/٢ ، ٣٧٩/٢ ، ٤٢٠/٢.

(٢) المصدر نفسه: ٣٣/١.

(٣) المصدر نفسه: ٤٤٣/٢.

ففي المقطع الأول ذكرت المسند إليه: (هي) في ثلاثة مواضع: هي هذي الحياة (مرتين) ، هي نبع ، ولو حذفته في قولها: (هي هذي الحياة) ما أخلت بالمعنى ، فقرينة السياق تدل عليه، لكنها أرادت تقرير وإثبات ما تعتقده في هذه الحياة.

وكعادتها في أغلب وسائلها اللغوية حيث تميل إلى التكثيف اللغوي عن طريق زيادة الضغط على المتلقي بمنبهات أسلوبية متكررة ، فإنها في المقطع الثاني تذكر المسند إليه: أنت ، مكررة إياه على الرغم من أن بإمكانها الاستغناء عنه في بعض المواضع إلا أن هذا الذكر يوفر لها نوعاً من التقرير وترسيخ ما تريد إيصاله إلى ذهن المتلقي ، فتقول: أنت طعم الصيف ، انت تألق الأقمار ، طموح المد أنت... وبإمكانها أن تستعين بالعطف دون الذكر ، لكن العطف يجعل من المسند وصفاً للخالق (ﷻ) أما ذكر المسند إليه وتكراره فإنه يحقق لها إثبات وإقرار عبوديتها لله تبارك اسمه وإظهاراً منها لإيمانها بعد فترة التشكك التي مرت بها.

ث. <u>حذف المفعول به:</u>

تتكون الجملة الفعلية في اللسان العربي – إذا كان فعلها متعدياً – من فعل وفاعل ومفعول به. أما في اللغة الفنية فقد يسقط المفعول به إطلاقاً له ، ومن ثم للمعنى ، أو لضرب من التخفيف والحفاظ على الموسيقى الخارجية ، أو للتركيز على الفاعل وإبرازه من دون ذكر المفعول وهو مفهوم بقرينة ، يقول (ابن يعيش ٦٤٣هـ): ((إن حذفه على ضربين: **أحدهما:** أن يحذف ، وإن كان الفعل يقتضيه، فيكون سقوطه لضرب من التخفيف ، وهو في حكم المنطوق به، **والثاني:** أن تحذفه معرضاً عنه البتة ويكون الغرض منه الإخبار لوقوع الفعل من الفاعل من غير تعرض لمن وقع به الفعل ، فيصير من قبيل الأفعال اللازمة ولا يكون ذلك

مفعولاً لفظاً وتقديراً ، وهو كقولهم: فلان يحل ويعقد ، ويأمر وينهى ، ويضر وينفع))[1].

وفي حذف المفعول به – كما في الحذوف الأخرى – دلالة لا تتأتى بذكره ، ولئلا يصير المبدع إلى كلام غث ((يمجه السمع وتعافه النفس))[2].

وهذا الحذف واقع في القرآن الكريم وكما يفهم من قوله تعالى – مثلاً – : ﴿وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ﴾ (القصص:٢٣) . حيث حذف المفعول لإبراز حال الفاعل والتركيز عليه ، إذ إن نبي الله موسى(عليه السلام) لم يساعدهما رحمة منه لغنمهن وإنما لأنهما كانتا على الذياد ، ومن كان ((على الماء أقوى منهما فلا يتمكنان من السقي))[3].

وحذف المفعول ملمح أسلوبي لا يصعب على المتلقي الوقوف عليه في شعر (**نازك الملائكة**)[4].

وأكثر ما كانت تريد به : هو التركيز على الفاعل بعيداً عن المفعول ، ومن ثم اعطاء المتلقي فسحة من التفكير ليقدر المحذوف اعتماداً على قرينة السياق وعلى ما في ذهنه من مواضعات لسانية.

---

(١) شرح المفصل: ٣٢/٢.

(٢) دلائل الإعجاز: ١٢٦.

(٣) الكشاف: ٤٠٥/٣.

(٤) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢/١ ، ٢٩/١ ، ٥٣/١ ، ١٠٧/١ ، ١٩٧/١ ، ٢٤٣/١ ، ٣٢١/١ ، ٤٠٥/١ ، ٣٩/٢ ، ١٣٨/٢ ، ١٦٤/٢ ، ١٧٨/٢ ، ١٧٩/٢ ، ١٨١/٢ ، ٣٥٣/٢ ، ٣٥٤/٢.

تقول في قصيدة (نداء إلى السعادة)[1]:

ياضباباً من الشذى الشفافِ

ياجمالاً بلا حدود

يارفيقاً معطراً في ضفافِ

ليس يدري بها الوجود

أين تحيين في شغاف الغيوم

حيث لا يبلغ الخيال؟

أم تجوبين في بحار النجوم

زورقاً يعبد الجمال؟

ومثله قولها في قصيدة (صراع)[2]:

أحب وأكـــره مــاذا أحب	**وأكـــره؟ أي شــعور عجيب؟**
وأبكي وأضحك ما ذا ترى	**يثير بكائي وضحكي الغريب؟**
أريد وأنفر ، أي جـــنون	**حياتي ؟ أي صــراع رهيب؟**
لماذا أغني ؟ لماذا أعيش؟	**ومن ذا أصارعه ،من يجيب؟**

فـي المقطـع الشـعري الأول حـذفت المفعـول مـن قولهـا: حيـث لا يبلـغ الخيـال ، والغـرض منـه العمـوم بعـد الإبهـام إذا أبهمـت أولاً بـأداة اسـتفهام عـن المكـان: أيـن ، ثـم افترضـت مكـانين للسـعادة، **الأول:** فـي شـغاف النجـوم ، وقـد حـذفت همـزة الاسـتفهام ، والأصـل: أفـي... ،

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٤٣/١.

(2) المصدر نفسه: ٣٩/٢.

والآخــر: قــد عادلتــه بــالأداة (أم) حيــث تكــون زورقــاً لا مســتقر لــه تجـوب بـه الفضـاء . أمـا فـي المقطـع الثـاني فقـد حـذفت المفعـول مـن قولهــا: (أحــب وأكــره ، أريــد وأنفــر ، أغنــي ، أعــيش ، يجيــب)، وأبـرزت الفاعـل لأنهـا فـي معـرض الحـديث عـن نفسـها وعمـا يجـول فـي خاطرهـا ، وحـذفت المفعـول إبهامـا لـه فهـي تائهـة ومسـتغربة لـم تسـتقر علـى مرسـى ، وتعـيش صـراعاً داخليـاً فتبحـث عـن أجوبـة لتساؤلات تشغلها ، وقد عبرت عن هذا الصراع بأفعال متقابلة:

أحب × أكره

أبكي × أضحك

أريد × أنفر

ومــا زاد هــذا الاســتغراب والإبهــام: ســبق الأفعــال بــأداة استفهام: (ماذا أحب؟ ، لماذا أغني؟ ، لماذا أعيش؟ ، من يجيب؟).

ج. حذف مفعول المشيئة:

أمـا مفعـول فعـل المشـيئة فيحـذف فـي اللغـة الفنيـة إطلاقـاً لمعنـاه ؛ ليـذهب ذهـن المتلقـي مطلقـاً معـه فـي تقـدير وتحديـد نـوع المفعـول المحـذوف. ولا يـذكر إلا تقييـداً أو أمـراً عجيبـاً وغيـر مـألوف، يقـول (عبـد القـاهر الجرجـاني) : ((وإذا اسـتقريت وجـدت الأمـر كـذلك أبـداً متـى كـان مفعـول المشـيئة أمـراً عظيمـاً أو بـديعاً غريبـاً كـان الأحسـن أن يـذكر ولا يضـمر ، يقـول الرجـل يخبـر عـن عـزة نفسـه: لـو شـئت أن أرد علـى الأميـر رددت ، ولـو شـئت أن ألقـى الخليفـة كـل يـوم لقيـت ، فـإذا لـم يكـن ممـا يكبـره السـامع كقولـك: لـو شـئت خرجـت ، ولـو شـئت قمـت... وكـذا تقـول: لـو شـئت كنـت كزيد))[١].

---

(١) دلائل الإعجاز: ١٢٧.

وقد جاء مفعول المشيئة في شعر (**نازك الملائكة**) محذوفاً[١] ، غير مقيدٍ بذكر ليطلق معه ذهن المتلقي ويستحضر ما شاء من المحددات.

تقول في قصيدة (الرحيل)[٢]:

ياحياتي في هذه الأرض أما	**أنت فامضي كما يشاء الزمان**
انشري ذلك الشراع وسيري	**وتغني ما شاءت الألحان**

وتقول في قصيدة (إن شاء الله)[٣]:

(هل) و (متى) لحن جفون ضارعة وشفاه
وجوابها: إن شاء الله...
هل تحضر؟ هل يأتي المطر؟
هل يسخو العطر وينهمر؟
إن شاء الله
إن شاء الله
ومتى يسرى نسغ السكر
في الرمان الحامض؟ والفجر متى يظهر؟
والشاطئ بعد ضنى الأسفار متى سنراه؟
إن شاء الله؟

(١) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢/١ ، ٤٤/١ ، ٧٠/١ ، ١٢٤/١ ، ١٧٢/١ ، ٢٧١/١ ، ٢٦٥/٢ ، ٣٠٣/٢.

(٢) المصدر نفسه: ١٨٨/١.

(٣) المصدر نفسه: ٣٥٤/٢- ٣٥٥.

ففي المقطع الأول حُذف المفعول من قولها: (كما يشاء الزمان ، وما شاءت الألحان) . وهذا الحذف يعطي الحرية للمتلقي في استحضار الغائب عن النص ، ويجعل النص مطلقاً قابلاً ما لا نهاية من التقديرات أو المحددات.

أما في المقطع الثاني فقد حذف المفعول من كل موضع قالت فيه: (إن شاء الله) ، ليدل هذا الحذف على عدم محدودية مشيئة الباري(ﷻ) وبما يبرز الإيمان والأمل به وبكثرة نعمه(ﷻ).

إن الشاعرة أفادت من حذف المفعول منبها أسلوبياً يشرك المتلقي ويستثيره ليتدبر المحذوف وما يدل عليه حذفه.

ح. حذف الجار والمجرور:

لابدّ من تعلق شبه الجملة (الظرف أو الجار والمجرور) بالفعل أو بما يشبهه ، لفظاً أو معنى حتى تستقر الدلالة في الذهن ، يقول (ابن هشام الأنصاري) وهو يذكر أحكام تعلق شبه الجملة: ((لابد من تعلقها بالفعل ، أو ما يشبهه ، أو ما أُوِّل بما يشبهه ، أو ما يشير إلى معناه ، فإن لم يكن شيء من هذه الأربعة موجوداً قُدّر... مثال التعلق بالفعل وبشبهه قوله تعالى: ﴿أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلا الضَّالِّينَ﴾ الفاتحة:٧ ، ومثال التعلق بما أُوِّل بمشبه الفعل قوله تعالى: ﴿وَهُوَ الَّذِي فِي السَّمَاءِ إِلَهٌ وَفِي الْأَرْضِ إِلَهٌ﴾ الزخرف: ٨٤ ، أي وهو الذي هو إله في السماء... ومثال التعلق بما فيه رائحته قوله:

أنا أبو المنهال بعض الأحيان

وقوله:

أنا ابن ماوية إذا جدّ النقر

فتعلق (بعض) و (إذ) بالاسمين العلمين لا لتأولهما باسم يشبه الفعل بل لما فيهما من معنى قولك الشجاع أو الجواد...))[1].

والشاعر يلجأ إلى حذف المتعلق (الجار والمجرور) تنشيطاً لذهن المتلقي ، مفوضاً إياه التقدير ، اعتماداً على قرينة السياق.

وشعر (**نازك الملائكة**) مثابة لهذا الحذف[2] ؛ لتحقق الغرض الذي ذكر ، ولتلفّ فنها بنوع من الغموض الجميل الذي يزيد العمل الإبداعي إثارة وبهاءً ، ولا شكّ في أنها تقصد إليه قصداً لأنها عارفة بقوانين اللغة وما يحيد عنها.

فمن حذفها المتعلق بالفعل قولها في قصيدة (الحرب العالمية الثانية)[3] :

لم يكد يستفيق من حربه الأو   لى ويهنأ حتى رمته الرزايا

رحمة يا حياة حسبك ماسا   ل على الأرض من دماء الضحايا

انظري الآن هل ترين سوى آ   ثار دنياً بالأمس كانت جنانا

ليس من سحرها سوى سود أحجا   ر تثير الدموع والأشجانا

ومثله قولها في قصيدة (طريق العودة)[4]:

نعود إذن في الطريق الطويل

تواجهنا الأوجه الجامده

---

(١) مغني اللبيب: ٥٦٦/٢-٥٦٨.

(٢) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٥/١ ، ٢٩/١ ، ٤٩/١ ، ٦٠/١ ، ٧٣/١ ، ١١٠/١ ، ١٢٩/١ ، ٣٠٩/١ ، ٣٢٧/١ ، ٣٥٨/١ ، ٤١٨/١ ، ٤٧١/١ ، ٤٨٢/١ ، ٣٥/٢ ، ٣٩/٢ ، ٥٠/٢ ، ٦٠/٢ ، ٨٥/٢ ، ٩٩/٢ ، ١١٦/٢ ، ١٣٩/٢ ، ١٦٤/٢ ، ٢٢٨/٢ ، ٣٣٧/٢ ، ٣٧١/٢.

(٣) ١المصدر نفسه:٣٩/١.

(٤) المصدر نفسه: ١٨٠/٢.

يواجهنا كل شيء رأيناه منذ قليل

كما كان في ركدة بارده

نعود إذن ، لا ضياء ينير

لأعيننا الخامده

نسير ونسحب أشلاء حلم صغير

دفناه بعد شباب قصير

ففي المقطع الأول حذف المتعلق (الجار والمجرور) من قولها: (ويهنأ) وتقديره: في الحياة ، ومن قولها: (رمته الرزايا) ، وتقديره: في الحرب العالمية الثانية ، ومن قولها: (هل ترين سوى)، وتقديره: فيها ، ومن قولها: (تثير الدموع) وتقديره: فينا.

أما في المقطع الثاني: فقد حذف المتعلق من قولها: (تواجهنا ، يواجهنا ، نعود نسير ، وتقديره: فيه ، ومن قولها: (نسحب) وتقديره منه ، ومن قولها: (دفناه) وتقديره: فيه أيضاً . والذي أرشد إلى فهم المحذوف وساعد على تقديره هو السياق المقالي في المقطعين.

ومثال حذفها المتعلق بما يشبه الفعل قولها في قصيدة: (البحث عن السعادة)[1]:

يادويّ النواح في الأرض أيا ن يكفّ الباكون والصارخونا؟

ومتى ينتهي الشقاء ؟ متى ير تاح كون ذاق العذاب قرونا؟

ومثله قولها في قصيدة: (أشواق وأحزان)[2]:

كيف ضاع الحب الإلهي يا طا ئري الحرّ فانفجرت ظنونا؟

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/٦٠.

(٢) المصدر نفسه: ١/٤٢٢.

وأنا لم أزل فؤاداً على الشـو ق يـداري غـرامه المدفونا

ليتني كنت بحت يا حلم الـرو ح وأعلـنت حبـي المكنونا

ففي المقطع الأول حذفت االمتعلق بما يشبه الفعل وهو: (اسم الفاعل) من قولها: الباكون الصارخون ، وتقدير الكلام: الباكون عن البكاء ، والصارخون عن الصراخ ، بلحاظ السياق والفعل: كفّ، ولاسيما أنها تصور المأساة بحثاً عن السعادة.

أما في المقطع الثاني فقد حذفت المتعلق بمشبه الفعل: (اسم المفعول) من قولها: المدفون ، وتقديره: فيه ، ومن قولها: المكنون ، وتقديره: فيَّ.

ولا غرابة في أنها بهذا الحذف أوجزت وأبلغت وحافظت على موسيقاها ولو ذكرت لفسد جمال قولها لتنال بهذا عنصر الشد والجذب الذي يحدثه منتجها الإبداعي في المتلقي.

خ. <u>حذف الأداة:</u>

١. **<u>حذف أداة الاستفهام:</u>** اختصت الهمزة من بين أدوات الاستفهام بجواز حذفها ، يقول (ابن هشام الأنصاري): ((والألف أصل أدوات الاستفهام ولهذا خصت بأحكام:

أحدها: جواز حذفها ، سواء تقدمت على (أم) كقول (عمر بن أبي ربيعة):

بدا لـي منها معصم حين جمـرت وكفّ خضـيبٌ زينت ببنان

فو الله ما أدري وإن كـنت دارياً بسبع رمين الجمر أم بثمان؟

أراد: أبسبع . أم لم تتقدمها كقول (الكميت):

طربت وما شوقاً إلى البيض أطرب ولا لعباً مني ،وذو الشيب يلعب؟))[1].

---

(١) مغني اللبيب: ١/١٩-٢٠.

وحذف أداة الاستفهام يتيح للمبدع ما لا يتيحه ذكرها – كما هو في سائر المحذوفات – فهو وسيلة يلجأ إليها ليحرك خيال المتلقي ويشغله بكيفية اختراق النص وتفكيك مغاليقه ومن ثم ينقله من التلقي والأخذ السلبي إلى الحدس والتخييل الإيجابي(١).

وقد أفادت من هذا (**نازك الملائكة**) في غير موضع من شعرها(٢) ، كقولها في قصيدة: (مع الأشرار)(٣):

عجباً أين تلتقيك حياتي؟ يا ضفاف السعادة المنشوده
جبت هذا الوجود ابحث لكن لم تزالي الحقيقة المفقوده
جهلتك الدنيا فلا أحد يعـ ـلم ما أنت واقعٌ أم خيال؟
كلهم يسألون عنك ولكن لم تحدث بسرك الآزال

وقولها في قصيدة (ليلة ممطرة)(٤):

الآن يا نجمي تغيب ولم يحن وقت الأفول؟
الآن والليل الجميل يريق ضوءك في الحقول؟
والزهر تحت الليل ، نشوان بمشرقك الجميل
والنهر والشطان تضحك تحت أشجار النخيل

ففي المقطع الأول حذفت أداة الاستفهام (الهمزة) من قولها: واقع أم خيال؟ أرادت: أواقع أم خيال؟

---

(١) ينظر: علم المعاني تأصيل وتقييم: ٩٢.

(٢) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٩/١ ، ١٥٨/١ ، ٣٩١/١ ، ٤٧٣/١ ، ٧٣/٢ ، ٢٣٥/٢ ، ٢٨٢/٢.

(٣) المصدر نفسه: ٧٣/١-٧٤.

(٤) المصدر نفسه: ٤٧٣/١.

أما في المقطع الثاني فقد حذفت الأداة من قولها: الآن... وأصل الكلام: أالآن؟ ، ولا شكّ في أن ثقل الهمزة وتتابعها له أثر في حذفها أيضاً فلها مجرى يجري مجرى التهوع[١]، حيث تتكون نتيجة انطباق فتحة المزمار انطباقاً تاماً ثم تنفرج بشدة[٢] ، مما يسبب صعوبة في النطق ، وبحذفها أفادت فائدتين ، **فائدة** زادت بها إيحائية النص وأعطت له شيئاً من الغموض ، **وأخرى** تيسيراً وتسهيلاً للنطق.

٢. حذف أداة النداء:

تحذف أداة النداء إذا كان المنادى قريباً من النفس واعياً الحديث ، كقوله تعالى: ﴿**يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا**﴾ يوسف: ٢٩. فقد حذفت أداة النداء التي تسبق المنادى (يوسف) لأنه ((قريب مفاطن للحديث وفيه تقريب له وتلطيف لمحله))[٣].

والمبدع في فن القول يلجأ إلى هذا الأسلوب ليظهر للمتلقي قرب المنادى منه ويصوره على صورة الخليل المرافق له السامع الواعي ندائه.

وحذف أداة النداء ملمح أسلوبي بارز في شعر (**نازك الملائكة**)[٤].

---

(١) ينظر: شرح شافية ابن الحاجب: ٣١/٣.

(٢) ينظر: الأصوات اللغوية: ٧٢.

(٣) الكشاف: ٤٣٥/٢.

(٤) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٩/١ ، ٣٠/١ ، ١٠٦/١ ، ١٨٩/١ ، ٣٥١/١ ، ٣٦٥/١ ، ٤٢٨/١ ، ٤٤٦/١ ، ٤٩٨/١ ، ٢١١/٢ ، ٢١٢/٢ ، ٣٢٧/٢ ، ٢٤٩/٢ ، ٣٣٩ ، ٣٤٥/٢ ، ٣٨١/٢ ، ٣٩١/٢ ، ٤٤٣/٢ ، ٤٤٤/٢.

أفادت منه في تحقيق المعاني المذكورة التي لا تحصل لها بالذكر ، تقول في قصيدة (عند العشاق)[1]:

شاطئ الحب أيها اللامع الخا   دع هات الحديث عن أبنائك

صف مناهم وبشرهم واساهم   صف لنا ما اختفى وراء صفاتكٌ

وتقول في قصيدة (أغنية لطفلي)[2]:

ماما ماما ماما ماما ماماما

برّاق الحلو اللثغة ينوي النوما

...

واللثم سيوقظ طفلي:

ماما ماما

***

بابا بابا بابا بابا بابابا

برّاق الغافي الساهي يسرق قلبا

....

والوثب سيوقظ طفلي

بابا بابا

***

دادا دادا دادا دادا دادادا

الحقل مشوق للخضرة لا يهدا

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠٦/١.

(٢) المصدر نفسه: ٣٨١/٢-٣٨٢.

...

وسيصحـــي الورد صغيـــري

دادا دادا[١]

فقـــد حـــذفت أداة النـــداء فـــي المقطـــع الأول مـــن قولهـــا: (شـــاطئ الحـــب) ومـــن قولهـــا: (أيهـــا اللامـــع) ، وتقـــديره: يـــا شـــاطئ الحـــب ، ويـــا أيهـــا اللامـــع ، لتبـــين قربـــه منهـــا ومـــن العشـــاق لتلـــتمس منـــه أن يظهـــر صفاته المخفية وراء ظاهره اللامع الجاذب قلوبهم.

أمـــا فـــي المقطـــع الثـــاني فـــلا شـــيء أقـــرب مـــن الأب والأم لأبنهمـــا ، ولا منـــه لهمـــا، ولا مـــن الأخ لأخيـــه ، فـــلا غرابـــة أن تحـــذف أداة النـــداء وتقـــدير الكـــلام: (يابابـــا ، يامامـــا ، يـــادادا) ، وهـــي عبـــارة لطيفـــة عجيبـــة مـــن تجليـــات نســـق النـــداء ، إذا يصـــح أن يرددهـــا المنـــادي والمنادى!

د. **حذف التمييز:**

للعـــدد تمييـــز يـــذكر بعـــده[٢] ، لكنـــه قـــد يحـــذف فـــي اللغـــة الإبداعيـــة إيحـــاءً وتحريكـــاً لـــذهن المتلقـــي ، وقـــد جـــاء حذفـــه فـــي القـــرآن الكـــريم فـــي قولـــه تعـــالى: ﴿**عَلَيهَـــا تســـعَةَ عَشَـــر**﴾ المـــدثر:٣٠ وتقـــديره: ملائكة[٣] . وقد حذفته (**نازك الملائكة**) في شعرها ،

كقولها في قصيدة: (النائمة في الشارع)[٤]:

الإحدى عشرة ناطقة في خـــديها

(١) (ماما) تقرأ هكذا: (مَمَّا) كما ينطقها الطفل العراقي ، وبذلك تجانس القوافي التالية ، وكذلك: (بابا) ، (دادا)

(٢) ينظر: المفصل في صنعة الإعراب: ١٠٠.

(٣) ينظر: الكشاف: ٦٥٢/٤.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٩٢/٢-١٩٣.

في رقة هيكلها وبراءة عينيـــها

...

إحدى عشرة كانت حزناً لا ينطفئُ

والطفلة جوع أزلي ، تعبٌ ، ظ،مأُ

وقولها في قصيدة: (غسلاً للعار)[1]:

أمـــــاه! ولـم يسـمعها إلا الجـــلاد

وغداً سيجيء الفجر وتصحو الأوراد

والعشــــرون تنادي والأمل المفتون

فتجيب المرجة والأزهار

رحلت عنا... غسلاً للعار

فقـــد حـــذفت تمييـــز العـــدد فـــي المقطـــع الأول مـــن قولهـــا: (الإحـــدى عشـــرة) ، وفـــي المقطـــع الثـــاني مـــن قولهـــا: (العشـــرون تنـــادي) وتقـــديره فـــي الموضـــعين: ســـنةً . وهـــذا الحـــذف ســـاعدها علـــى إبـــراز مـــا أرادت الاهتمـــام بـــه وهـــو: العمـــر وعـــدد ســـنواته لتشـــغل بـــال المتلقـــي وتثيـــر فـــي نفســـه العواطـــف الإنســـانية ، ولـــو ذكـــرت التمييـــز لكـــان تركيبـــاً نمطياً لا إثارة فيه.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٤٩/٢.

ثانياً:

التقديم والتأخير

توطئـــــة:

تعد دراسة التقديم والتأخير ذات أهمية كبيرة في دراسة التركيب العربي ومعرفة أسلوب مبدع ما ؛ لأنها دراسة للأسلوب نفسه ، وتدخل في ما يمكن أن يسمى بـ: المتغيرات الأسلوبية ، والتقديم والتأخير واحد من هذه المتغيرات يقوم على اتجاه نفسي في التحليل ، إذ يهتم بما يمكن للغة أن تنظمه داخل الصيغة أو النسق اللغوي ما تحمله من مشاعر(١).

والتقديم والتأخير صيغة جمالية تحقق أغراضاً دلالية للمنشئ لا تتحقق بالترتيب النمطي لأجزاء التركيب ، وهو ميزة انمازت بها اللغة العليا، لغة القرآن الكريم ، كقوله تعالى: ﴿وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِنْ كُنْتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ﴾ فصلت: ٣٧ بتقديم (إياه) على (تعبدون) حيث قصرت العبادة لله تبارك وتعالى(٢).

وكذا اللغة الفنية ، يقول أحمد بن فارس: ((ومن سُنن العرب تقديم الكلام وهو في المعنى مؤخر ، وتأخيره وهو في المعنى مقدم ، كقول ذي الرمة:

ما بال عينيك منها الماء ينسكب

أراد: ما بال عينيك ينسكب منها الماء))(٣).

وشرط صحته : الفائدة ؛ لتحقيق الطبيعة الفنية والإبلاغية للغة ، وإن كان غير جار على وفق نواميس المستوى العادي ، يقول (سيبويه): ((ويحتملون قبح الكلام حتى يضعوه في غير موضعه لأنه مستقيم ليس فيه نقض ، فمن ذلك قوله:

---

(١) ينظر: حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز: ٣٠٥.

(٢) ينظر: الكشاف: ٢٠٦/٤.

(٣) الصاحبي: ٤١٢.

صددت فأطولت الصدود وقلّما   وصال على طول الصدود يدوم

وإنما الكلام: وقل ما يدوم وصال))(١). ويعتذر لسيبويه تقبيحه هذا النوع من الرصف اللغوي: بأنه في موقع التنظير للغة التعليمية حيث مرتبة الفعل (يدوم) قبل الفاعل: (وصال) .

على أنه يكون مستقبحاً عندما يشكل إبهاماً للمتلقي ولا يكون حينها عربياً جيداً ، يقول (ابن جني): ((فهذا ونحوه مما لا يجوز لأحد القياس عليه... ومن ذلك بيت الكتاب:

وما مثله في الناس إلا مملكا   أبو أمه حيّ أبوه يقاربه))(٢).

أما إذا تحقق منه الغرض الفني والجمالي فإنه يفضي بالمتلقي إلى لطائف وبدائع اللغة ، يقول عبد القاهر الجرجاني: إنه ((باب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، واسع التصرف ، بعيد الغاية ، لا يزال يفترّ لك عن بديعة ، ويفضي بك إلى لطيفة ، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان))(٣). وبه دليل على تسمح العربية بترتيب مفرداتها وصياغة تراكيبها من غير موانع معنوية وكذلك على تمكن المبدع ذي اللسان العربي في الفصاحة وانقياده لها ليكون لمنتجه الفني عند المتلقي حسن موقع في قلبه وأعذب مذاق(٤).

إن اللغة ، أي لغة ، تخضع لنظام معين في رصف ونظم دوالها ، ((فإذا نظمت ورتبت ذلك الترتيب المعين سرت فيها الحياة وعبرت عن مكنون الفكر وما يدور في الأذهان وليست اللغة في

---

(١) الكتاب: ٣١/١.

(٢) الخصائص: ٣٩٣/٢.

(٣) دلائل الإعجاز: ٨٣.

(٤) ينظر: البرهان: ١٤٩/٣.

حقيقة أمرها إلا نظاماً من الكلمات التي ارتبط بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً تحتمه قوانين معينة لكل لغة))(١).

والعربية من اللغات التي لا تتخذ في ترتيب أجزاء تراكيبها ترتيباً واحدا لا يحاد عنه ، فمنها ماله رتب محفوظة ، ومنها ما لم تحفظ اللغة رتبته ، ((ومن الرتب المحفوظة في التركيب العربي أن يتقدم الموصول على الصلة ، والموصوف على الصفة ، ويتأخر البيان عن المبين والمعطوف بالنسق على المعطوف عليه... ومن الرتب المحفوظة أيضاً تقدم حرف الجر على المجرور... والمضاف على المضاف إليه ، والفعل على الفاعل أو نائب الفاعل... ومن الرتب غير المحفوظة في النحو: رتبة المبتدأ والخبر ورتبة الفاعل على المفعول به... ورتبة الحال والفعل المتصرف ورتبة المفعول به والفعل))(٢).

وإذا ما اختل هذا النظام اللغوي بأن ينتقل الدال من مكانه الأصلي إلى آخر طارئ فإن في اللغة من القرائن ما يحفظ معنى التركيب ، ولعل الحركة الإعرابية أكثر هذه القرائن إفادة في فهم المعنى وتحديد وظيفة الدال في التركيب(٣) ، ومن ثم لا يتأثر النسق اللغوي بالتحول الموقعي الذي يصيب أجزاءه .

أما دواعي التقديم والتأخير، فإن الاهتمام بالمقدم وإبرازه يتسيدها. يقول (سيبويه): ((كأنهم إنما يقدمون الذي ببيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى ، وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم))(٤) ، ومن هذا قوله تعالى: ﴿وأقيموا الصلاة وآتوا الزكاة﴾ البقرة:٤٣.

---

(١) من أسرار اللغة: ٢٥١.

(٢) اللغة العربية معناها ومبناها: ٢٠٧ ، وينظر: الأصول في النحو: ٢٢٢/٢.

(٣) ينظر: العربية الفصحى: ١٨٣.

(٤) الكتاب: ٣٤/١.

والتقـــديم والتـــأخير أداة أســـلوبية يلجـــأ إليهـــا الشـــاعر ليضـــفي علـــى فنـــه شـــعرية تتمثـــل باللطافـــة والبداعـــة والإيقـــاع إظهـــاراً للمعـــاني بحســـب ترتيبهـــا فـــي نفســـه ، وشـــداً لإنتبـــاه المتلقـــي وتحريكـــاً لحســـه الفنـــي وعواطفه[1].

إن علاقـــة الشـــاعر بـــدوال اللغـــة غيـــر علاقـــة المـــتكلم العـــادي بها ، فبموهبته ينقل أفكاراً بتراكيب تتحرك أفقياً تقديماً وتأخيراً[2].

و(**نـــازك الملائكـــة**) ليســـت بـــدعاً مـــن الشـــعراء ، فقـــد كـــان شـــعرها مصـــداقاً لتجليـــات التقـــديم والتـــأخير الـــذي تقبلـــه قواعـــد اللســـان العربـــي وتجيـــزه ، وهـــو بـــلا شـــك ممـــا يجمـــل المعنـــى ويحقـــق الموســـيقى. ففـــي شـــعرها: تقـــديم المســـند إليـــه ، تقـــديم المســـند ، وتقـــديم المصـــدر ، وتقـــديم الحـــال ، تقـــديم الصـــفة علـــى الموصـــوف ، وتقـــديم المفعـــول بـــه، وتقديم المتعلق (شبه الجملة) .

أ. <u>تقديم المسند إليه:</u>

الجملـــة فـــي العربيـــة – علـــى الأغلـــب – إمـــا أســـمية أو فعليـــة وقـــد عبـــر النحويـــون عـــن المســـند إليـــه فـــي الجملـــة الأســـمية بـــ: المبتـــدأ وفـــي الفعليـــة بـــ: الفاعـــل. ومرتبتـــه التقـــديم علـــى المســـند فـــي الأســـمية ، والتـــأخير فـــي الفعليـــة . وتقديمـــه تـــأخير للمســـند . وإذا عـــدل عـــن هـــذا الأصـــل – شـــرط الإفـــادة وأمـــن اللـــبس – ؛ فلغـــرض بلاغـــي فـــي نفـــس المنشـــئ ولإثـــارة المتلقـــي ؛ لأن كـــل شـــيء يخـــالف الشـــائع والمتـــداول هو أكثر إثارة وفهماً للمتلقي من الفهم المألوف[3].

---

(١) ينظر: التقديم والتأخير في القرآن الكريم: ١٥٢.

(٢) ينظر: البلاغة والأسلوبية: ١٥٧.

(٣) ينظر: التطور النحوي: ١٣٢- ١٣٣ ، الأصول (تمام حسان): ١٣٨- ١٣٩.

وقد زهر شعر (**نازك الملائكة**) بأمثلة تقديم المسند إليه فاعلاً في الجملة الفعلية ومبتدأ في الجملة الإسمية[1]. لأنها تعنى في ما قدمت فيه المسند إليه بالمتقدم وتبرز ما يكثر اهتمامها به ، تقول في قصيدة (في وادي العبيد)[2]:

ضاع عمري في دياجير الحياةِ

وخبت أحلام قلبي المغرقِ

ها أنا وحدي على شط المماتِ

والأعاصير تنادي زورقي

ليس في عيني غير العبراتِ

والظلال السود تحمي مفرقي

ليس في سمعي غير الصرخات

أسفاً للعمر ، ماذا قد بقي؟

سنوات العمر مرت بي سراعا

وتوارت في دجى الماضي البعيد

وتبقيت على البحر شراعا

مغرقاً في الدمع والحزن المبيد

وحدتي تقتلني والعمر ضاعا

والأسى لم يبقِ لي حلماً جديد

([1]) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٨/١ ، ٨٤/١ ، ١٣٧/١ ، ١٦٠/١ ، ١٧١/١ ، ١٩٥/١ ، ٢٠٣/١ ، ٢٢٧/١ ، ٢٥٣/١ ، ٣٣٨/١ ، ٣٥٧/١ ، ٣٧٨/١ ، ٤٠٧/١ ، ٤٢٦/١ ، ٤٥٧/١ ، ٤٧٤/١ ، ٤٨٤/١ ، ٤٩٩/١ ، ٥٠٩/١ ، ٥١٤/١ ، ٥١٨/١ ، ٢٣/٢ ، ٢٥/٢ ، ٤٣/٢ ، ٤٧/٢ ، ٥٣/٢ ، ٧٦/٢ ، ٩٦/٢ ، ٩٨/٢ ، ١٠٥/٢ ، ١٦٨/٢ ، ١٦٩/٢ ، ١٧١/٢ ، ١٨٥/٢ ، ٢٥٥/٢ ، ٢٥٧/٢ ، ٢٦٩/٢ ، ٢٧١/٢ ، ٣٦٧/٢ ، ٣٧١/٢ ، ٤٢٧/٢.

([2]) المصدر نفسه: ٣٧١/١.

وظلام العيش لم يبق شعاعا

والشباب الغض يذوي ويبيد

فقد بنت أغلب تراكيب هذا النص على تقديم المسند إليه (الفاعل) على المسند (الفعل) في قولها: (والأعاصير تنادي...، والظلال السود تحمي ... ، سنوات العمر مرت بي...، وحدتي تقتلني...، والأسى لم يبقِ لي...، وظلام العيش لم يبقِ...، والشباب الغض يذوي ويبيد). والوضع الطبيعي لهذه التراكيب هو أن يتقدم المسند (الفعل) على المسند إليه (الفاعل) لكن الشاعرة قدمت الفواعل إبرازاً لها وتخصيصاً وتوكيداً على أنها هي من ضيع عمرها وخيب أحلامها وتركها وحدها على شط الممات ، إلى غيرها مما يسلب إرادة الإنسان ويجعله بلا كيان ولا إرادة.

وتقول في قصيدة (ساعة الذكرى)(١):

وحنين الأصداء يشهق خلف الـ ـباب في موكب عميقِ السكون

ضحكات مبتورة تزرع الظلـ ـمة والصمت في جمود حزين

ودموع في أعين أقفل التا ريخ أهدابها على ألف سر

وعروق تضج خلف ليالٍ شردت في الزمان دون مفر

حيث قدمت في هذا المقطع – أيضاً – المسند إليه فاعلاً على المسند فعلاً في قولها: (وحنين الأصداء يشهق...، ضحكات مبتورة تزرع...، وعروق تضج...) إبرازاً له ، إذ لم تُثِر ساعة التذكر في نفسها إلا شهقات أسىً وحزن ، وضحكات لم تكتمل حيث الصمت والجمود الذي تعيشه، وجسد يضج محتمياً بالليالي المظلمة . وقد جعلت في النصين المسند فعلاً تقييداً له بأحد الأزمنة الثلاثة (المضي ، الحال ، الاستقبال) وقد تقدم المسند إليه مبتدءاً على المسند خبراً ، وهذا هو الترتيب الأفقي الأصل الذي تقره

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٦٩/٢.

نـــواميس العربيـــة ، لكـــن رتبتهمـــا مـــن الرتـــب غيـــر المحفوظـــة ، وإذا قصد إليه المبدع قصداً فإن فيه معنىً لا يتحقق بتأخيره .

تقول الشاعرة في قصيدة (الغروب)[1]:

ونبـاح الكلب فـــي الحقل البعيد

رف في ســـمعي ضئيلاً مجهدا

...

كل صوت في الدجى رعب جديد

عند من قد كان مثـــلي مفردا

ذا فؤاد مرهف الحس شـــريد

دفن الأمـــس ولم يرجُ الغدا

وتقول في قصيدة (الأرض المحجبة)[2]:

الملايين عـــيون ظمأت

عزّ أن تملك ســلوى واحده

والملايين شـــفاه عطِشت

ليس ترويها الوعود البارده

ذلك المشـــعل هاتوه فقد

أكل الليل العيون الساهده

فقـــد قـــدمت فـــي الـــنص الأول المبتـــدأ: (كـــل صـــوت) علـــى الخبـــر: رعـــب جديـــد ، لتفيـــد منـــه معينـــاً أسـلوبياً أكـدت بـــه أن أي صـــوت فـــي ليلهـــا المـــوحش الـــداجي يمثـــل لهـــا مصـــدر خـــوف وقلـــق جديـــد ، حتـــى

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤١٥/١.

(٢) المصدر نفسه: ١٩٧/٢.

(نباح الكلب) البعيد، كيف لا وقد تضادّ في نفسها: الحس المرهف والأمل المفقود!.

أما في المقطع الثاني فقد قدمت المسند إليه (المبتدأ) – أيضاً – مرتين ، في قولها: الملايين عيون...، والملايين شفاه...، لتبرز كبير عدد الناس الحيارى عديمي الأمل فوق البسيطة ، وهي بقولها: الملايين تستعمل رقماً لم يكن شائعاً في اللسان العربي إذ العرب تقول: ألف ألف ، رمزاً للمليون[١].

ب. تقديم المسند:

رتبة المسند التقديم على المسند إليه في الجمل الفعلية ، إلا أن قواعد العربية تجوز تأخيره ، حيث يجوز أن يتقدم الفاعل على الفعل[٢]. فإذا ما تفنن المنشئ المبدع في تحريكه تقديماً وتأخيراً ، فلغرض يقصد إليه قصدا.

أما في الجمل الأسمية فإن مرتبة المسند التأخير عن المسند إليه وقد يتقدم لمرام دلالي هو تخصيصه بالمسند إليه ، إذا جوزت هذا التقديم قواعد اللغة وليس التقديم الذي توجبه[٣].

وقد أفادت الشاعرة (**نازك الملائكة**) من هذه الحرية التي أعطتها قواعد العربية لتحقيق أغراضها الفنية والدلالية حيث كثر في شعرها تقديم المسند ، فعلاً وخبراً ليكون بذلك ظاهرة

---

(١) ينظر: لغة نازك الملائكة: ٦٤٢.

(٢) ينظر: شرح التصريح على التوضيح: ٣٩٧/١.

(٣) ينظر: المطول: ٣٥٣ ، من بلاغة النظم العربي: ٢٦٤/١.

أسلوبية بارزة[١].

حيث قدمت المسند فعلاً ، ذلك لأن الفعل يبعث في النص حركة وتجدداً بعكس الاسم الذي يثبت المعنى للشيء[٢].

وإذا كان بعض المحدثين يرى أن الفعل المضارع تحديداً له القدرة على بعث الصورة بشكل متجدد على عكس الفعل الماضي[٣] ، فإن (**نازك الملائكة**) ترى ما لم يره غيرها في الفعل ماضياً كان أم مضارعاً كما مرّ[٤] . إذ إن الزمن الذي يختبئ وراء حروفه يمثل إنسانية اللغة ، مما ((**يميز الفعل ويجعله أوثق ارتباطاً بالحياة نفسها**))[٥] . ورأيها هو الراجح ذلك أن زمن الفعل قد يتغير بلحاظ السياق ، فضلاً عن القدرة التصويرية التي تتيحها الأفعال للمبدع والمتكلم بشكل لا تستطيع الأسماء رسمه أو الدلالة عليه.

ويمكن أن نسحب رأيها هذا إلى شعرها ، تقول في قصيدة (مرثية للإنسان)[٦]:

وينيمونه على الشوك والصخـ ـر وتحت التراب والأحجار

ويعودون تاركين بقايا ه لدينا خفية الأسرار

---

(١) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٦/١ ، ٥٠/١ ، ٦٧/١ ، ٨٣/١ ، ١١٤/١ ، ١١٥/١ ، ١٣١/١ ، ١٣٦/١ ، ١٣٧/١ ، ١٥٣/١ ، ١٥٥/١ ، ١٧٣/١ ، ٢٠٢/١ ، ٢٢٣/١ ، ٢٢٧/١ ، ٢٥٧/١ ، ٣١٦/١ ، ٣٦٢/١ ، ٣٨٠/١ ، ٣٩٦/١ ، ٤٠٨/١ ، ٤١٤/١ ، ٤٤٧/١ ، ٤٦٠/١ ، ٤٧١/١ ، ٤٧٤/١ ، ٥١٩/١ ، ٣٠/٢ ، ٣٩/٢ ، ٤٧/٢ ، ٦٣/٢ ، ٧٠/٢ ، ١٠٨/٢ ، ١٢٤/٢ ، ١٣٣/٢ ، ١٦٩/٢ ، ٢٠٠/٢ ، ٢٢١/٢ ، ٢٢٤/٢ ، ٢٢٨/٢ ، ٢٥٧/٢ ، ٣٠٣/٢ ، ٣٠٦/٢ ، ٣٣٠/٢ ، ٣٣٦/٢ ، ٤٢٦/٢ ، ٤٤١/٢ ، ٤٤٧/٢ ، ٥١١/٢.

(٢) ينظر: دلائل الإعجاز: ١٣٣.

(٣) ينظر: علم المعاني تأصيل وتقييم: ٣٣.

(٤) ينظر: ص: ٨٢- ٨٤ ، من الأطروحة.

(٥) قضايا الشعر المعاصر: ٣٢٩.

(٦) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٥٥/١.

ومثله قولها في قصيدة (عندما قتلت حبي)[1]:

وأبغضتك لم يبق سوى مقتي أناجيه

وأسقيه دماء غدي وأغرق حاضري فيه

وأطعمه لظى اللعنات والثورة والنقمه

وأسمعه صراخ الحقد في أغنية جهمه

ومن إغفاءة الموتى أغذيه

وأنثر حوله الأشباح والظلمه

فقد بنت تراكيبها الشعرية على الفعل مقدمة إياه بصيغتي الماضي والمضارع ، لتتمكن به من أن تجعل المتلقي وكأنه يشاهد ما حدث حقيقة كما في المقطع الأول في قولها: وينيمونه ، ويعودون، إذ هما فعلان مضارعان رسمت بهما وقائع لحد الميت وكأننا نعيش تلك الأحداث بحركاتها وأفعالها.

أما المقطع الثاني فقد ابتدأته بفعل ماض مسند إلى ضمير المتكلم: (أبغضتك) لتعلن أن حبها صار من الماضي وأنها أصدرت حكمها النهائي ، وقد تهيأ لها هذا المعنى من استعمالها الفعل مسبوقاً بالواو ، لاسيما وأنه مطلع قصيدتها هذه ، وبدلالة المضارع الذي يليه إذ قلبت دلالته إلى المضي بالأداة: (لم) ثم تستعمل أفعالاً مضارعة: (أناجيه ، أسقيه ، أغرق ، أطعمه ، أسمعه ، أغذيه ، أنثر) ؛ لتظهر ما تعيشه لحظة الإبداع الشعري وما عليها أن تفعله لاحقاً. وهي تجليات لما بعد الحب الذي قتلته. وقد كانت أغلب جمل النص فعلية – ماضوية ومضارعية – لتبرهن بها على ديمومة الحدث وحيويته وحركته ، ويصعب أن تحصل الشاعرة على هذه المعاني وهذه الصور وهذا الشد للمتلقي بغير بنى الفعل.

([1]) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٣٩/٢.

أما تقديمها المسند خبراً فكان لإبرازه وتخصيصه بالمسند إليه ، كقولها في قصيدة (أنشودة الرياح)[1]:

خيبتها القرى ودجاها الحزين

إن في أرضها بشراً جائعين

...

ثم أرست هنا عند أهل اللحون

شعراء مشوا في ظلال العصون

علّ في نابهم بعض لحن حنون

ليس فيه أسىً ليس فيه منون

وقولها في قصيدة (أسطورة عينين)[2]:

وفي مطاويها وساد الحلم

ومن حواشيها ارتواء الوترْ

عينان ما كاد يعيها النغم

حتى دعا أشواقه وانفجر

ففي المقطع الأول قدمت أخبار النواسخ: (إنّ ، علّ ، ليس) على أسمائها في قولها: إن في أرضها...، وعلّ في نابهم...، ليس فيه... .

أما في المقطع الثاني فقد قدمت المسند أيضاً (خبرا) على المسند إليه (مبتدأ) في قولها: وفي مطاويها...، ومن حواشيها ؛ عناية واهتماماً بالمتقدم وقصراً له بالمسند إليه وخدمة لموسيقاها الشعرية ولو قالت: إن بشراً في أرضها ، و: علّ بعض لحون في

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٤٥/١.

(٢) المصدر نفسه: ٢٥٧/٢.

نابهم ، وليس أسىً فيه ، و: وساد الحلم في مطاويها ، و: ارتواء الوتر من حواشيها ، لما تحقق لها المبتغى الدلالي ولما طغت الشعرية على تراكيبها هذه.

ت. <u>تقديم المفعول به:</u>

النسق المعهود للتركيب الفعلي (الجملة الفعلية) في اللسان العربي هو أن يتأخر المفعول عن الفعل والفاعل ، وإذا ما قدّم لأهميته وللعناية به فإنه ((عربي جيد))(1) ، أي أن السنن اللغوية تجوزه ، ويكثر تقديم المفعول به في اللغة الإبداعية لغرض بلاغي وإشارة للتجانس الموسيقي ، يقول (ابن جني): ((والأمر في كثرة تقديم المفعول على الفاعل في القرآن الكريم وفصيح الكلام متعالم غير مستنكر))(2) ، ومنه قوله تعالى: ﴿ثُمَّ الْجَحِيمَ صَلُّوهُ﴾ الحاقة:30.

حيث قدم الجحيم على التصلية ، أي ((لاتصلوه إلا الجحيم، وهي النار العظمى ؛ لأنه كان سلطاناً يتعظم على الناس))(3) .

ومن أسلوب (**نازك الملائكة**) في شعرها أن تقدم المفعول به على الفاعل أو على الفعل والفاعل(4) ، كقولها في قصيدة (بين يدي الله)(5):

فإذا لم تصل سماءك ألحا　　　ني فعذري كياني البشري

---

(1) الكتاب: 34/1.

(2) الخصائص: 297/1.

(3) الكشاف: 608/4.

(4) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: 21/1 ، 26/1 ، 49/1 ، 64/1 ، 77/1 ، 83/1 ، 109/1 ، 114/1 ، 140/1 ، 160/1 ، 168/1 ، 195/1 ، 217/1 ، 264/1 ، 362/1 ، 385/1 ، 424/1 ، 473/1 ، 518/1 ، 47/2 ، 48/2 ، 52/2 ، 54/2 ، 62/2 ، 68/2 ، 107/2 ، 108/2 ، 115/2 ، 237/2 ، 241/2 ، 257/2 ، 295/2 ، 320/2 ، 336/2 ، 351/2 ، 424/2.

(5) المصدر نفسه: 185/1.

وإذا ما تركتني لشقاء الـ ـعيش يلهو بي الدجى الأبدي

فهو حظي من الحياة قضته شرعة الدهر والوجود الأبيد

كل حي لابد أن يقطع العمـ ـر صريعاً على تراب الوجود

وقولها في قصيدة (مرثية يوم تافه)(١):

كان يوماً تافهاً... حتى المساء

مرّت الساعات في شبه بكاء

كلها حتى المساء

عندما أيقظ سمعي صوته

صوته الحلو الذي ضيعته

عندما أحدقت الظلمة بالأفق الرهيب

وأمحت حتى بقايا ألمي ، حتى ذنوبي

وأمحى صوت حبيبي

حملت أصداءه كفّ الغروب

لمكان غاب عن أعين قلبي

فقد قدّمت في النص الأول ، المفعول به اسماً صريحاً: (سماءك) على الفاعل: (ألحاني) في قولها: لم تصل سماءك ألحاني؛ لأنها آملة راجية رب السموات العلى أن يتقبل دعاءها ، فأملها بالله أكبر مما قد يحققه دعاؤها (ألحانها) . كما قدمته ضميراً متصلاً على الفاعل في قولها: (قضته شرعة الدهر) ، حيث لا سبيل لها فنياً أن تقول: (فهو حظي من الحياة قضت شرعة الدهر حظي) ، ففيه يفسد القول ويفقد فصاحته وبلاغته ، والضمير المتصل عائد على مفعول مقدم أصلاً هو (حظي).

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/٦٧- ٦٨.

أما في النص الثاني فقد قدمت المفعول به: (سمعي) على الفاعل: (صوته) ، في قولها: عندما أيقظ سمعي صوته ، وبمقدورها أن تقول: أيقظ صوته سمعي ، لكنها لما كانت في المساء حيث الظلمة والصمت فقد أرادت إبراز أهمية السمع على غيره من الحواس ، وكذلك قدمت المفعول في قولها: حملت أصداءه كفّ الغروب ، وبإمكانها القول: حملت كفّ الغروب أصداءه ولكنها أفادت من هذا التقديم البيان للمتلقي عنايتها بصوت حبيبها الذي لم يكن سوى صدى رنّ في أسماعها نهاية يوم تافه.

وفي هذا النص ، كما في مواضع أخرى من شعرها[١]. يظهر عدولها إلى الصيغة الأجود في اللسان العربي لـ(امحى) إذ الأصل فيها: (انمحى) على صيغة (انفعل) ، يفهم هذا من قول (ابن منظور الأفريقي): ((وامحى الشيء يمحي امحاءً ، انفعل ، وكذلك امحى إذا ذهب أثره ، وكره بعضهم: امتحى ، والأجود: امحى والأصل فيه: انمحى))[٢].

وهذا ليس بغريب ، فقد درست (**نازك الملائكة**) العربية دراسة أكاديمية ، لتجنح إلى اختيار الصيغ التي يستحسنها الذوق العربي ، وإلى ما تشعر بأنه قد غفل عنه الناطقون والمبدعون ؛ لتبعث فيه الحياة من جديد إتساقاً مع دعوتها إلى التجديد وإحياء الألفاظ.

ث. تقديم شبه الجملة:

من المعلوم أن لابد لشبه الجملة من التعلق بفعل أو بما يشبهه وإن لم يكن مذكوراً قُدّر[٣].

---

(١) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ١٤٨/١ ، ٣٦٠/١ ، ٣٦٩/١ ، ٤١٢/١ ، ٦٨/٢.

(٢) لسان العرب: (محا): ٢١٧/١٥.

(٣) ينظر: ص:٢٠٤، من الأطروحة.

ورتبة المتعلق التأخير ، وهي من الرتب غير المحفوظة في اللسان العربي حيث تجوز قوانين العربية أن يتحرك المتعلق أفقياً تقديماً وتأخيراً نتيجة التفاعل الذهني الداخلي للمنشئ ، ولأغراض إبداعية تضفي الشعرية على المنتج المبدع ، وتؤدي إلى تنوع الناتج الدلالي للنسق اللغوي(١).

وتقديم شبه الجملة من أكثر الظواهر الأسلوبية بروزاً في شعر (**نازك الملائكة**) ، ظرفاً(٢) ، أو جاراً ومجروراً(٣) ، كقولها في قصيدة (مع الأشرار)(٤):

فإذا أخمدوا هتافات مظلو ... مٍ فما يخمدون صوت الضمير

ذلك الراقب الإلهي في النفـ ... ـس لسان الهدى وصوت الشعور

أبداً ساهر يراقب أقدا ... ر الليالي وسطوة الأيام

أبداً يرمق الحياة من الأعـ ... ـماق ، مستهزئاً من الأعوام

فقد قدمت (أبدا) وهو ظرف لما يستقبل من الزمان مرتين. والنمط العادي لهذا النسق اللغوي: ساهر يراقب... أبداً ، يرمق الحياة... أبداً ، لكن التقديم أعطاها القدرة على التوسع في الدلالة ، حيث يصح أن يتعلق مقدماً بما يشبه الفعل (اسم الفاعل):

---

(١) ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى: ٢٤٨.

(٢) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ٢١/١ ، ٢٤/١ ، ٣٩/١ ، ٤٩/١ ، ٥٦/١ ، ٧٣/١ ، ٨٤/١ ، ١١٤/١ ، ١٣٥/١ ، ١٦٨/١ ، ٢٠١/١ ، ٢٠٧/١ ، ٢٥٧/١ ، ٣١٣/١ ، ٣٢٩/١ ، ٣٨١/١ ، ٣٩٨/١ ، ٤٢٧/١ ، ٤٣٩/١ ، ٤٦٩/١ ، ٤٩٠/١ ، ٤٦٥/١ ، ٥٠٢/١ ، ٥١٥/١ ، ٣٢/٢ ، ٣٥/٢ ، ٥٠/٢ ، ٥٢/٢ ، ٩٢/٢ ، ١٠١/٢ ، ١١٩/٢ ، ١٣٣/٢ ، ١٣٩/٢ ، ١٦٨/٢ ، ١٧٩/٢ ، ٢٠١/٢ ، ٢٠٥/٢ ، ٢٢٩/٢ ، ٢٤٧/٢ ، ٢٥٤/٢ ، ٢٥٩/٢ ، ٢٦٨/٢ ، ٣٤٠/٢ ، ٥٠٤/٢ ، ٥١٤/٢ ، ٥١٥/٢ ، ٥١٦/٢.

(٣) ينظر: مثلاً: المصدر نفسه: ٢٢/١ ، ٢٦/١ ، ٤٢/١ ، ٥١/١ ، ٧٠/١ ، ٧٥/١ ، ٩٧/١ ، ١٠٨/١ ، ١٢٢/١ ، ١٣٦/١ ، ١٧١/١ ، ١٨٤/١ ، ١٩٥/١ ، ٢١٤/١ ، ٢٢٠/١ ، ٢٣٦/١ ، ٢٥٤/١ ، ٢٥٥/١ ، ٢٧٠/١ ، ٣١٥/١ ، ٣٤٧/١ ، ٣٨٧/١ ، ٤٤٢/١ ، ٤٦٩/١ ، ٥٠٤/١ ، ٣٥/٢ ، ٤٩/٢ ، ٤٤/٢ ، ٥٠/٢ ، ٦٣/٢ ، ٧٠/٢ ، ٨٨/٢ ، ٩٩/٢ ، ١٠٢/٢ ، ١٢٣ ، ١٧٧/٢ ، ١٧٩/٢ ، ١٨٩/٢ ، ٢١١/٢ ، ٢٥٩/٢ ، ٢٧٠/٢ ، ٢٩٨/٢ ، ٣٧٠/٢ ، ٤٨٣/٢ ، ٤٣٥/٢ ، ٤٧٥/٢.

(٤) المصدر نفسه: ٧٢/١- ٧٣.

ساهر ، وبالفعل: يراقب ، وفي التركيب الثاني أن يتعلق بالفعل: يرمق ، وباسم الفاعل: مستهزئاً ، لتعطي صفة الأبدية للضمير الإنساني أتساقاً مع وصفها له بـ: (الراقب) دلالة على الحدوث والتجدد . ولو لم تقدم الظرف (أبدا) وجاءت به بعد ما تعلق به (الفعل ، اسم الفاعل) لضاقت الدلالة ولتحصل لها وللمتلقي معنى واحد لا توسع فيه.

وكقولها في قصيدة (سبت التحرير)[1]:

قبل يوم السبت كنا مستذلين

وفي أعيننا يبكي ويمطر ليل تشرين

وكان الحزن ، خلف شرود نظرتنا سكاكين

....

وفوق مشارف الأوهام شيدنا

مساكننا ، وفي أروقة الكلمات خيمنا

وفي الحلم ملكناها ، فلسطين

وبياراتها كانت لإسرائيل ، كان لها

شذى الزيتون والتين

فقد قدمت في بداية النص الظرف (قبل) الذي اكتسب الزمانية من أضافته إلى يوم السبت ، قدمته على ما يتعلق به (المسند) اسم المفعول: مستذلين ، وقد أفادت من هذا التقديم منبهاً أسلوبياً لإظهار تركيزها على زمن ما قبل يوم السبت وما بعده ، ولو قالت: كنا مستذلين قبل يوم السبت ، لكان الاهتمام بزمن ما قبل السبت ، لكن التقديم هيأ لها وللمتلقي عقد مقارنة بين الزمنين ، زمن الانتصار وزمن الذل الذي فرضته (أمريكا) على العرب

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٢/٥٠٤.

حينما طلبت منهم العودة إلى مواقع ما قبل يوم السبت (٦ تشرين الأول ١٩٧٣).

ثم قدمت الجار والمجرور (وفي أعيننا) على الفعلين: يبكي ويمطر لتعطي للمتلقي فرصة تصور المتعلق وقد تعلق بالفعلين ، ولو أخرته لتعلق بالثاني وما كان ينفعها في تراكيبها الشعرية وهي ترسم صورة للعرب قبل هذا التأريخ.

ثم تقدم الظرف (خلف) مع ما أضيف إليه على المسند (سكاكين) ، وكذلك الظرف (فوق) في قولها: وفوق مشارف الأوهام على الفعل: شيدنا ، والجار والمجرور: (وفي أروقة الكلمات) على الفعل: خيمنا ، و(وفي الحلم) على الفعل: ملكناها ، لتبرز أن إعادة فلسطين ليست إلا نظرات شاردة ، وأوهام ، ومجرد كلمات وحلم.

وتقول في قصيدة (شجرة القمر)[١]:

على قمة من جبال الشمال كساها الصنوبر

وغلفها أفق مخملي وجو معنبر

وترسو الفراشات عند ذراها لتقضي المساء

وعند ينابيعها تستحم نجوم السماء

هنالك كان يعيش غلام بعيد الخيال

إذا جاع يأكل ضوء النجوم ولون الجبال

...

وفي ذات صيف تسلل هذا الغلام مساء

خفيف الخطى ، عاري القدمين ، مشوق الدماء

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٢/٢٩٥- ٢٩٦.

حيث ابتدأت بالجار والمجرور: (على قمة) مقدمة إياه على الفعل: (يعيش) الذي أخرته كثيراً حتى تستكمل صورتها الشعرية لذلك المكان ، قدمته تركيزاً منها على المكان لأنه الأساس في حكايتها وهو (قمة الجبل) ، ثم الظرف (عند) مع ما أضيف إليه (ينابيعها...) . وكذلك أظهرت عنايتها بالزمان حين قدمت الظروف في قولها: وفي ذات صيف...، وقولها: وفي لحظة رفع... ابرازاً لهما على حساب الفعل والفاعل.

ج. تقديم الحال:

الحال أحد عناصر الجملة العربية ، ورتبته التأخير بعد تمام الكلام. لكن سنن العربية تجوز تحريكه ، فيتقدم على مكونات الجملة أو على أحدها(١).

وفي المنتج المبدع قد يفيد المنشئ من تقديم الحال غرضين ، **الأول:** كمنبه أسلوبي وبيان أهميته على ما أخر عنه. **والآخر:** انتظام الوزن وخدمة الموسيقى الشعرية، كما في مصاديق التقديم والتأخير.

وفي شعر (**نازك الملائكة**) مواضع حركت فيها الحال من موضعه(٢) ، وقد يكون مشتقاً . كقولها في قصيدة (أنشودة السلام)(٣):

أيها السادرون في ظلمة الأر ض كفاكم شقاوة وذهولا

أحملوا نادمين أشلاء موتا كم ونوحوا على القبور طويلا

---

(١) ينظر: الأصول في النحو: ٢١٣/١.

(٢) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ٨١/١ ، ٨٣/١ ، ٩٣/١ ، ٩٥/١، ١١٤/١ ، ١٧٩/١ ، ٢٨٨/١ ، ٣١٥/١ ، ٤١٩/١ ، ٤٧٩/١ ، ٥١٥/١ ، ٢٤/٢ ، ٧٩/٢ ، ١٣٦/٢ ، ١٩٢/٢ ، ٢٠٣/٢ ، ٣٦٧/٢ ، ٤٨٨/٢.

(٣) المصدر نفسه: ٤٧/١.

وقولها في قصيدة (نهاية السلم)[1]:

مرت أيام منطفئات

لم نلتق لم يجمعنا حتى طيف سراب

...

مرت أيام

باردة تزحف ساحبة ضجري المرتاب

وأنا أصغي وأعد دقائقها القلقات

ففي المقطع الأول قدمت الحال المشتق (اسم الفاعل): نادمين على المفعول به وهو حال من الفاعل (واو الجماعة) ، والمفعول به (أشلاء) .

وبإمكانها أن تقول: أحملوا أشلاء موتاكم نادمين ، لكنها أرادت أن يشعر أمراء الحرب بالندم وهم يرون مآسيها تحل بالبشر والحجر لكي لا يكرروها وقد تأتى لها هذا الغرض والمعنى من تقديم الحال على إحدى نتائج الحرب: أشلاء الموتى.

أما في المقطع الثاني فقد قدمت الحال المشتق – أيضاً – (اسم الفاعل): باردة لتصف به الأيام وتشرك به تركيبين حيث يصح أن يكون لما سبقه: مرت أيام ، ولما تلاه: تزحف... .

وقد تقدم الحال جامداً مؤولاً بالمشتق ، كقولها في قصيدة (رحلة إلى أوتار العود)[2]:

يأخذني من يد أحزاني في رحلة حب صيفية

ويداً بيد أنا والأوتار

نرحل نحو بلاد الأقمار

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٩/٢.

(٢) المصدر نفسه:٤٥١/٢.

في غابات الأنجم ، في بيد منسيه

ورؤانا تسبح في برك مرجانـــيه

حيث قدمت الحال الجامدة (يداً بيد) ويسميها النحويون: ما دل على تفاعل ، أي مناجزة[1] . وأصل الكلام: نرحل أنا والأوتار يداً بيد نحو بلاد الأقمار ، لكنها أفادت من التقديم إبراز ملازمتها العود وقت الفراغ والوحشة ؛ لتعزف على أوتاره لحوناً تهرب بها من إرهاصات الوجود ، ولتتخيل عالماً تسبح فيه بالحب والأمل .

ح. تقديم الصفة على الموصوف:

رتبة الصفة في النحو العربي بعد الموصوف ؛ لأنها تابع، والتابع يأتي بعد المتبوع ، يقول (ابن مالك):

((فالنعت تابع متم ماسبق   بوسمه أو وسم مابه اعتلق))[2].

لكن قواعد العربية تجوز إضافته إلى الموصوف ، نكرة إلى معرفة نحو: حسن الوجه ، ومعرفة إلى معرفة نحو: الجعد الشعر[3] ، ونكرة إلى نكرة نحو: مضروبَ أخٍ . وتسمى هذه الإضافة بـ: الإضافة غير المحضة لأن المضاف ما يشبه الفعل: اسم فاعل أو مفعول إذا دلا على حال أو استقبال ، أو صفة مشبهة دالة على الحال ، ويجوز تنوين المضاف ونصب المضاف إليه معمولاً له[4].

---

(١) ينظر: شرح ابن عقيل: ٦٢٨/١.

(٢) المصدر نفسه: ١٩١/٢.

(٣) ينظر: الكتاب: ١٩٥/١.

(٤) ينظر: شرح ابن عقيل: ٤٦/٢.

هــذا فــي الصــنعة النحويــة ، أمــا فــي دراســة المعنــى فإنــه يــدخل فــي ضــمن مباحــث التقــديم والتــأخير، حيــث تقــدم الصــفة علــى الموصوف الذي يكون بمثابة تمييز لها . ولاسيما عند الإضافة[1].

والواقــع إن إضــافة صــفة إلــى موصــوفها تنــتج لنــا مــا يمكــن أن يصــطلح عليــه بـــ: **الصــفة الجزئيــة** ، إذ هــي جــزء مــن وصــف أكبــر للموصــوف الــرئيس ؛ لأننــا فــي قولنــا: زيــد حســن الوجــه ، يكــون زيــد هــو الموصــوف الــرئيس ، أمــا الوجــه موصــوفاً بـــ: حســن ، فإنــه جــزء من زيد. فالصفة الجزئية ليست وصفاً كلياً لزيد.

ولا شــك فــي أن المبــدعين يفيــدون مــن هــذا الــنمط فــي إبــراز الصفة حيث يقدمونها وفي إقامة الوزن العروضي.

وهــذا الأســلوب كثيــر فــي شــعر (**نــازك الملائكــة**)[2] . وأكثر ما تقدم الصفة (نكرة) على الموصوف (معرفة) ،

كقولها في قصيدة (صلاة إلى بلاوتس(إله الذهب))[3]:

في سكون يلــوذ كلٌ بســرٍّ ذهبــي الوشــاح والتلوين
حالماً في الظلام بالجدول المو عود في عاصفٍ عميق الحنين
من خيالاته يصوغ على الأفـ ـق قلاعــاً فضــية الأبواب
وبلاداً ودیانها تنــبت التبـ ـر مكان الأشـجار والأعشاب

ومثله قولها في قصيدة (مقدم الحزن)[4]:

افسحوا الدرب إنــه جاء خجلا ن رقيق الخطى كئيب الجبــين

---

(١) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٢٨٧.

(٢) ينظر: مثلا: الأعمال الشعرية الكاملة: ٨٢/١ ، ١٢٠/١ ، ١٥٢/١ ، ١٧٤/١ ، ١٩٣/١ ، ٢٢٦/١ ، ٢٥٧/١ ، ٣٣٨/١ ، ٣٥٠/١ ، ٣٧٠/١ ، ٣٨٢/١ ، ٤٨٠/١ ، ٤٥١/١ ، ٤٦٦/١ ، ٤٧٢/١ ، ٤٨٤/١، ٤٠/٢ ، ٥٩/١ ، ٦٩/١ ، ٩٤/٢ ، ١٠٢/٢ ، ١٠٨/٢ ، ١١١/٢ ، ٢٢١/٢ ، ٢٢٣/٢ ، ٢٥٩/٢ ، ٢٨٢/٢.

(٣) المصدر نفسه: ٢٥٧/١.

(٤) المصدر نفسه:٢٢٣/٢.

الغلام الحساس ذو الأعين الغر   قى بتاريخ ألف سر حزين

إنه مطعم العيون العميقا   ت وينبوع كل دمع سخين

ولقد جاءنا تبلل عينيـ   ـه الدموع الخرساء عبر السنين

حيث أضافت في المقطع الأول الصفة (النكرة) إلى الموصوف (المعرفة) في ثلاث مواضع ، في قولها: ذهبي الوشاح والتلوين ، و: عميق الحنين ، و: فضية الأبواب .

أما في المقطع الثاني فقد أضافت (الصفة) : رقيق إلى (الموصوف): الخطى ، و: كئيب إلى: الجبين ، و: مطعم إلى: العيون .

وقد حققت الشاعرة بهذه الإضافة غرضين: **الأول:** إبراز الصفة على حساب الموصوف والتأكيد عليها حيث قدمتها على الموصوف الجزء لتشكل منهما صفة للموصوف الرئيس الذي يسبقهما. **والآخر:** حافظت به على موسيقاها الشعرية . ورصدت الموصوف للقافية كما في (الحنين ، والجبين) .

وقد تضيف الصفة المعرفة إلى الموصوف المعرفة – أيضاً – كقولها في قصيدة (أغنية للحزن)[1]:

إنه ذاك الغلام الدائم الحزن الخجول

ساكن الأمسية الغرقى بأحزان خفيه

والزوايا الغيهبيات السكون الشفقيه

أبداً يجرحه النوح ويضنيه العويل

فليكن من صمتنا ظل ظليل

يتلقاه وأحضان خفيه

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة:٢/٢٢١.

فقد أضافت الصفة (معرفة): الدائم إلى الموصوف (معرفة): الحزن ، وكذلك: الغيهبيات إلى: السكون .

والواقع إن في هذا النوع من الإضافة إخباراً وتأكيداً أشد مما لو كانت الصفة نكرة بفعل لام التعريف التي تفيد الاستغراق هنا ، وكأن المتلقي خالي الذهن عن الموصوف وعما يتصف به .

وقد أضافت الشاعرة الصفة النكرة إلى الموصوف النكرة في قولها في قصيدة (مأساة الشاعر)(١):

يرمق الزهر من بعيد وفي عيـ   ـنيه أحلام عاشق ولهان

جامداً قانعاً بعذري حبٍّ   يكتفي بالعطور والألوان

فقد أضافت الصفة إلى الموصوف في قولها: بعذري حب، والأصل: حب عذري ؛ فقدمت الصفة إبرازاً لها ، وبياناً لما يقنع به الشاعر ويحلم وهو الأشياء المعنوية لا المادية التي يلهث وراءها غيره .

خ. <u>تقديم المصدر:</u>

يشكل تقديم المصدر في شعر (**نازك الملائكة**) ظاهرة أسلوبية بارزة ولاسيما في شعر المرحلة الأولى ، وتحديداً المصدر: (عبثاً) ، وأقل منه: (أسفاً) و (سدىً)(٢).

ويرى د. إبراهيم السامرائي أن ((تقديم المصدر (عبثاً) يشير إلى الاستعمالات الحديثة التي اندست في العربية عن طريق الترجمة))(٣) ، ولكن يمكن القول إنّ هذا الاستعمال مردّه إلى رغبة

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠٢/١.

(٢) ينظر: مثلاً: المصدر نفسه: ٢١/١ ، ٤٢/١ ، ٤٤/١ ، ٥٢/١ ، ٥٩/١ ، ٩١/١ ، ٦٨/١ ، ٦٩/١ ، ٧٣/١ ، ٨١/١ ، ٩٦/١ ، ١٣٩/١ ، ٢١١/١ ، ٢٩٤/١ ، ٣١٣/١ ، ٣٢٧/١ ، ٣٦٢/١ ، ٣٨٣/١ ، ٣٨٥/١ ، ٣٨٧/١ ، ٤١٨/١ ، ٤٠٧/١ ، ٤٣٥/١ ، ٤٥٧/١ ، ٤٦٨/١ ، ٤٧٥/١ ، ٤٨٠/١ ، ٤٨٩/١ ، ٤٥/٢ ، ٦٨/٢.

(٣) لغة الشعر بين جيلين : ١٦٨ ، وينظر: المصدر نفسه: ١٩٣.

(**نازك الملائكة**) في تجديد الألفاظ وإحيائها حيث تزخر العربية بكنوز دفينة لم تمتد إليها أيادي المبدعين بعد ، ولها موقف من لغة الترجمة ، فهي تدعو إلى رفض ترجمات غير المختصين ، وفي الوقت نفسه إلى الإفادة من اللغات الأخرى في تعبيرات جديدة فيها من الفصاحة والطرافة ما يساعد على التجديد اللغوي من دون المساس بثوابت اللسان العربي ، تقول: ((**كانت وسيلة الغزاة العظمى في إضعاف لغتنا هي الترجمة ، والترجمة في ذاتها إغناء للغات ومدّ لآفاقها ، فهي حق لنا وضرورة نتمسك بها ... ولذلك حرصت بعض المؤسسات المشبوهة والجماعات المغرضة على أن تعهد بترجمة أمهات الكتب العربية إلى كتّاب ضعاف غير متمكنين من الغربية فصاغوا تلك الكتب العظيمة صياغة حرفية ركيكة كان لها أثران سيئان في حياتنا الفكرية: الأول: ان كثرة قراءة هذه الترجمات قد نجحت في تحويل الركاكة إلى مذهب في التعبير... والثاني: ان هذه الترجمة الركيكة حرمتنا فرصة تكتسب فيها لغتنا تعبيرات جديدة لها الفصاحة والطرافة معاً**))(١).

فهي على وعي بالجيد والرديء منها وهي المختصة بالعربية والعارفة بأساليبها الفصيحة وغير الفصيحة ، وإنها ترمي من وراء هذا الأسلوب التجديد والإحياء ، ومثال هذا: قولها في مطلع مطولتها الأولى: (مأساة الحياة)(٢):

عبثاً تحلمين شاعرتي ما   من صباح لليل هذا الوجود

عبثاً تسألين لن يكشف السرّ   ولن تنعمي بفك القيود

وقولها في قصيدة (الغروب)(٣):

كل ما حولي مثير للوجومِ

---

(١) التجزيئية في ضمن المجتمع العربي: ٥٦٨/٢.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢١/١.

(٣) المصدر نفسه: ٤١٣/١.

مصرع الشمس وأحزان المساء

عبثاً أطرد عن نفسي همومي

عبثاً أرجو شعاعاً من رجاء

وفي قصيدة (مر القطار)[1]:

هذا الفتى الضجر الحزين

عبثاً يحاول أن يرى في الآخرين

شيئاً سوى اللغز القديم

والقصة الكبرى التي سئم الوجود

أبطالها وفصولها ومضى يراقب في برود

تكرارها البالي السقيم

ففي المقطع الأول ابتدأت تجربتها الشعرية المعلنة بتقديم المصدر (عبثاً) على أجزاء الكلام الأخرى ؛ لتنبه المتلقي إلى مضامين قصيدتها بجانب العنوان الذي علّمت به مطولتها: مأساة الحياة . والعبث: اللعب ، يقال: ((عبِثَ به بالكسر عبثاً ، لعِب فهو عابث))[2] ، وكأنها بهذا المصدر المقدم تشهر هويتها الاعتقادية إذ إنّ انكشاف ظلمة الوجود وسره مجرد أحلام لن تجني منها شيئاً ولن تحصل على جواب لأسئلة يحار فيها ذهنها ، علماً إنّ المصدر (عبثاً) قد جاء في القرآن الكريم بعد الجملة الفعلية في قوله تعالى: ﴿أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّمَا خَلَقْنَاكُمْ عَبَثاً وَأَنَّكُمْ إِلَيْنَا لا تُرْجَعُونَ﴾ المؤمنون:١١٥ .

وكذا فعلت في المقطع الثاني ، في قولها: عبثاً أطرد ، عبثاً أرجو. أما في المقطع الثالث في قولها: عبثاً يحاول... فإن تقديم المصدر أتاح لها أن تظهر للمتلقي ناتج تجربتها في هذا

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٥/٢.

(٢) لسان العرب: (عبث): ١٦٦/٢.

الوجود وإشفاقها على من يحاول كمحاولاتها التي لم تلمس منها إلا ألغازاً ترك الآخرون الخوض فيها.

وتقول في قصيدة (أنشودة الرياح)[1]:

إنـه شاطـئٌ غامض لايبين

واعد بالسنا كل قلب حزين

وهبطتِ إلى أرضه تبحثين

أسفاً إنــه شاطئ العابثين

هنا قدّمت المصدر (أسفا) الذي يعطي معنى المبالغة في الحزن والغضب[2] ، لتبرز غضبها وشديد حزنها حيث أظلت رياح الخير طريقها. وتقول في قصيدة (الخيط المشدود في شجرة السرو)[3]:

هي ماتت ، وخلا العالم منها

وسدىً ماتسأل الظلمة عنها

وسدىً تصغي إلى وقع خطاها

وسدىً تبحث عنها في القمر

وسدىً تحلم يوماً أن تراها

في مكان غير أقباء الذكر

فقد قدمت المصدر (سدى) في أول التركيب اللغوي مكرراً أربع مرات ، كعادتها في الضغط على ذهن المتلقي لتثبت

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٢٧/١.

(٢) ينظر: لسان العرب: (أسف): ٥/٩.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٣٨/٢.

ما تريد إبلاغه إليه ، و(سدى) بمعنى عدم الجدوى والإهمال[1] ، ومكانه أصلاً بعد الفعل ، وقد جاء في القرآن الكريم على وفق هذا النمط في قوله تعالى: ﴿أَيَحْسَبُ الْإِنسَانُ أَن يُتْرَكَ سُدًى﴾ القيامة:٣٦ .

ومحصول القول: إنّ الشاعرة (**نازك الملائكة**) اتخذت من التقديم والتأخير تجلياً من تجليات العدول وسيلة لبناء قصائدها واضفاء الشعرية عليها حيث انتظمت به موسيقاها العروضية ، وكذلك في الإفادة مما يحققه لها من سعة في الدلالة تضفي على النص بعض الغموض الذي يحرك عند المتلقي لذة لا يحصل عليها لو لم تعدل عن الترتيب الأفقي المعياري لوحدات التركيب اللغوية.

وما يلحظ عليها في هذه التجليات والأمثلة – كما في غيرها – ميلها إلى تكثيف الدلالة بوساطة التكرار لتكون منبهاً أسلوبياً يثير نظر المتلقي قارئاً قبل أذنه سامعاً.

(١) ينظر: لسان العرب (سدا): ٣٧٤/١٤.

الفصل الرابع:

الوحدة اللغوية المفردة في شعر **نازك الملائكة**

فيم نخشى الكلمات ؟

إن منها كلمات مخمليات العذوبه

قبست أحرفها دفء المنى من شفتين

إنّ منها أخرا جذلى طروبه

عبرت وردية الأفراح سكرى المقلتين

كلمات شاعريات ، طريه

اقبلت تلمس خدينا ، حروفُ

نام في أصدائها لونٌ غني وحفيفُ

وحماسات وأشواق خفيه

(نازك الملائكة)

المفردة فى الدرس الأسلوبى :

اللغة – فنية كانت أم عادية – مجموعة من رموز صوتية مخزونة في ذهن كل من المرسل و المستقبل اللذين يشكلان ما يسمى في علم اللغة الحديث بـ : أفراد الجماعة اللغوية . والكلام هو النشاط الذي يحول هذه الرموز إلى رموز فعلية كلامية حقيقية[١]. على انه لا يمكن وضع حد مميز لكلمة مفردة من الناحية الصوتية إلا عند الاستعانة بدلالتها المعجمية أو السياقية[٢] ؛ لأن الوحدات الصوتية التي تتكون منها الكلمة في أثناء النطق لا تمثل إشارة لغوية. وهذا ما يتنافى مع حقيقة كون اللغة إشارية ، بيد أنها أجزاء تنبني منها الإشارات (الكلمات المفردة)[٣].

وباب المفردات في الدرس اللغوي أوسع من باب النحو بكثير لان عدد الكلمات يفوق كثيراً عدد وأشكال الأنساق والبنى النحوية[٤].

أما في الدرس الأسلوبي فإن المفردة (Lexie) التي تشكل ظاهرة أسلوبية فإنها هدف من أهدافه . وهي اصغر وحدة أسلوبية إذ تكوّن مادة الأسلوب الأساس[٥] .

وتسمى : مورفيماً مستقلاً ، مورفيماً لاصقاً أو متحركاً ، أو فئة مفرداتية ذات قيمة متغيرة أو خاصة[٦]. ومعظم الدراسات تشير إلى أن المفردات اللغوية هي مما يخلق اللغة الشعرية فضلاً عن الأنساق والصور الشعرية والموسيقى[٧].

---

(١) ينظر: دور الكلمة في اللغة: ٣٠.

(٢) ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة: ٢٠.

(٣) ينظر: أصوات وإشارات: ٢٥.

(٤) ينظر: التطور النحوي: ٢٠٣.

(٥) ينظر: الأسلوبية (مولينيه): ١٩١- ١٩٢.

(٦) ينظر: المصدر نفسه: ١٨٨.

(٧) ينظر: وهج العنقاء: ١٦.

والأسـلوبية لا تهـتم بـالكلام الحـي، ((بـل بتفصـيله النسـيجوي وباللفظـة المجـردة التـي هـي فـي خدمـة قـدرة الفنـان علـى الـتحكم والتطويـع))[1] ؛ لأن اللفظـة ليسـت وسـيلة للإيصـال فـي الحيـاة الاجتماعيـة ، بـل هـي الفكـرة ، وهـي العـالم الـذي يفـيض بـالقوة ويزخـر بالحياة[2].

ولدراسـة المفـردة أهميـة كبيـرة فـي الكشـف عـن معـايير لغـة مبـدع مـا وخواصـها ، وفـي معرفـة العناصـر العاطفيـة والذهنيـة لـه فـي التعبير .

ولـَحقيقة لا شـيء أوضـح منهـا : إنّ الشـعر يُـنظم مـن كلمـات اللغـة ؛ فـإنّ الـنص الشـعري يمثـل لغـة منظمـة تُرصـف فيهـا الوحـدات اللغويـة (المفـردات) علـى وفـق قـانون متواضـع عليـه وقـد اسـتقر فـي ذهـن كـل مـن المبـدع والمتلقـي[3]. والكلمـة فيـه – الـنص الشـعري – تشـغل حيـزاً تبعـث مـن خلالـه حركـة تأثيريـة قـد تفـرز أحيـازاً جديـدة ، وفي الوقت نفسه تخفي وراءها لوحات حيزية أخرى[4].

ولأن المفـردة كائنـاً يحيـا بالشـعر[5] ، فـإن الشـاعر المبـدع – بموهبتـه – هـو مـن يلجـأ إلـى الإفـادة الرشـيدة مـن المفـردة ، وهـو مـن يعطيهـا دلالـة تتعـدى دلالتهـا المعجميـة الصـماء إلـى دلالـة إيحائيـة تعينـه فـي رسـم صـوره الشـعرية ، وفـي إيصـال مـا فـي ذهنـه ومـا تجـيش بـه عواطفـه إلـى المتلقـي . وبقدرتـه يحـرر المفـردة مـن قيـود كبّلهـا بهـا الاسـتعمال ليـزيح عنهـا مـا تـراكم عليهـا مـن ضـبابية ممارسـة وعـدم وضـوح[6]. وهـذا مـا لا يصـل إليـه الشـاعر المبـدع مـا لـم يكـوّن ((لنفسـه معجمـاً ثـراً يعتمـد علـى مـا فـي اللغـة مـن ثـروة هائلـة فـي الألفـاظ لتفسـح لـه مجـال الاختيـار الأنسـب للفظـة الحيـة غيـر المسـتهلكة . وكلمـا تشـعبت

---

(1) أدوات النص: ١٨- ١٩.

(2) ينظر: لغة الشعر بين جيلين: ٣٨ ، ١٤٩.

(3) ينظر: تحليل النص الشعري: ١٧٣.

(4) ينظر: التحليل السيميائي للخطاب الشعري: ٨٦.

(5) ينظر: في لغة الأدب وأدب اللغة: ١٣٨.

(6) ينظر: الأسلوبية والأسلوب: ١١٧.

روافد ذلك المعجم صار البناء الشعري أكثر رصانة وامتلكت المفردة فيه قدرة أكبر على الإيحاء والتأثير))[1].

والقصيدة عمل فني يقوم على نظم مجموعة ألفاظ بشكل يجعل التعبير الشعري ذا طابع مميز ، يقول (أبو هلال العسكري) : ((فمن مراتبه العالية التي لا يلحقه فيها شيء من الكلام النظم الذي به زنة الألفاظ ، وتمام حسنها ، وليس شيء من أصناف المنظومات يبلغ في قوة اللفظ منزلة الشعر))[2].

لذا تكون الكلمة في الشعر أكبر قيمة من أخواتها في غيره من الفنون الأدبية، وكلما كان النص الشعري أكثر صقلاً كانت دلالة الكلمة أرحب وأوسع[3].

أما كيف يختار الشاعر اللفظة ؟ ولم يفضلها على أخرى؟، أي الماهية التي تبلور الاختيار ، فإنها حركة تكشف عن ((تجربة خاصة ذات اتجاهين متقابلين : احدهما يذهب من الذهن إلى الأشياء الواقعية ، والآخر من الأشياء الواقعية إلى الذهن))[4] ، على أن هذا الاختيار محكوم بمستويين : **الأول :** أن يختار الشاعر من مخزونه اللغوي ما لا تتداخل فيه الدلالات ، **والآخر :** أن يخضع اللفظ المختار للمقاصد الواعية للمبدع التي تحتملها عليه قوانين فن القول (الشعر)[5].

وقديماً امتدحوا الشاعر الذي يأتي بألفاظ تعارف عليها الناس وتتضمن تخييلاً ومحاكاة ، وليست عامية ولا غريبة ولا وحشية ولا مبتذلة غيّرت مدلولها العامة ، ولا باردة فاترة ينفر منها السامع[6]. وفي هذا يقول (الجاحظ) : ((لكل قوم ألفاظ حظيت عندهم،

([1]) لغة الشعر عند الجواهري: ١٧٣.

([2]) الصناعتين: ١٤٣.

([3]) ينظر: تحليل النص الشعري: ١٧٤.

([4]) البلاغة والأسلوبية: ١٥.

([5]) ينظر: المصدر نفسه: ١٦.

([6]) ينظر: الصناعتين: ٦٥ ، أسرار البلاغة: ٣ ، منهاج البلغاء: ٢١.

عندهم، وكذلك كل بليغ في الأرض وصاحب كلام منثور ، وكل شاعر في الأرض وصاحب كلام موزون فلا بد من أن يكون قد لهج وألف الفاظاً بعينها ليديرها في كلامه وإن كان واسع العلم غزير المعاني كثير اللفظ))[١] .

إن الشاعر يتعامل مع المفردة من حيث هي شيء لا من حيث هي إشارات، لتكتسب في منتجه حياة خاصة بها ، ولتكون ممثلة لجوهر المعنى الذي يريده ، وهذا لا يكون إلا بإدراكه طبيعة اللفظة وطبيعة مجاورتها ألفاظ الفكرة الأخرى[٢].

وهذا ما يقربنا من قضية دلالية نقدية قديمة لا شأن للبحث بها، هي قضية اللفظ والمعنى . لكن ما يهمنا هو أن نتبين أن المعاني التي تحملها الألفاظ محدد آخر للشاعر فضلاً عن جرسها الموسيقي خدمة لنظام المنتج العروضي .

والمعنى الذي تحمله اللفظة المفردة لا يقود الدارس إلى أن ينسبها إلى مذهب أدبي معين ، لكن هذا يتأتى لها من خلال المضمون والنسق اللغوي (السياق)، فهي جزء من المعنى الكلي للنص وليست بذات معنىً قائم لوحده[٣] .

و (**نازك الملائكة**) – وهي المجددة – تدعو إلى الحفاظ على هيبة المفردة واستعمالها في مكانها الحقيقي ؛ لأنه طريق إلى الاختصار والإيجاز في اللغة ، وتعتقد أن القدماء أفضل من المحدثين في هذا المجال ، تقول : **((ذلك عندي سبب الإيجاز المطلق في الحكمة العربية ، فكانوا يؤمنون بأنّ ما هو مقدس يملك إشعاعا ذاتياً فلا يحتاج إلى التطويل ، وكان كمال البلاغة من كمال النفس ، أما في المجتمع المعاصر ... فإن قيمة الألفاظ قد كسدت كما تكسد العملة المتضخمة، ومن ثم فإن الفرد أصبح يستعمل مئات الكلمات في التعبير عن المعنى اليسير ، إن الكلمة لم تعد عملاً ولذلك لم تعد**

---

(١) الحيوان: ٢٦٩/٣.

(٢) ينظر: الأسلوبية: (مولينيه): ١٦- ١٧.

(٣) ينظر: الشعرية: العربية: ٨٤.

لها هيبة))[١] . وهي تقدس القديم شرط بعث الحياة فيه من جديد ، وهذا ما لم يفعله أكثر المحدثين ؛ لأننا **((لم نحقق الفكر المجدد بعد ، وإنما عانقنا الألفاظ ولبسنا القشور))**[٢] .

ومن إعجابها بالقديم وباختيار القدماء المفردة المعبرة عن المعاني الكثيرة ، تقول : **((فلقد طالما لفتت نظري تلك الظاهرة الجميلة التي ميزت الحياة العقلية في الجاهلية وصدر الإسلام ، ظاهرة الإيجاز المطلق ، فقد كانوا يصوغون قوانينهم الخلقية فيما سموه : بالحكمة،والحكمة مهما عظم معناها كانت تقال في أربع كلمات أو خمس لا تزيد ، ومن هذه الكلمات القليلة تشع أعظم القيم الخلقية ... كالمروءة والعفاف والنجدة ...))**[٣] .

وهي ترى كذلك أنّ **((اللفظة الواحدة من ألفاظ العربية تمتلك أسرارا وأعاجيب مذهلة...إنها ترتبط بالحياة القديمة التي ضاعت من الذاكرة الإنسانية))**[٤] .

ومن إعجابها بالمفردة العربية فقد تغنت بها في قصيدة (أغنية حب للكلمات)[٥] ، تقول في مطلعها :

فيم نخشى الكلماتْ

وهي أحيانا اكف من ورود

باردات العطر مرت عذبةً فوق خدودِ

وهي أحيانا كؤوس من رحيق منعشِ

رشفتها ، ذات صيف رشفة في عطشِ

---

(١) التجزيئية في المجتمع العربي: ٦٠١/٢.

(٢) المصدر نفسه: ٦٠٥/٢.

(٣) المصدر نفسه: ٦٠٠/٢.

(٤) سايكلوجية الشعر: ٢٠.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٣٨/٢.

وفي مطلع قصيدة (الأميرة النائمة)[١] :

الكلمه

في صفحة القاموس مثل وردة ملثمه

عطورها خفية مطْلسمه

ألوانها مستورة ، مثل الضلال المبهمه

وحتى في وصيتها للشعراء العرب الناشئين فإنها تقول: ((**إن اللفظة التي تستعملها في قصيدتك يجب أن تكون ذات جذور نفسية عميقة ، وأن ترتبط بما حولها من كلمات بموسيقاها وجرسها ، وأن تكون ذات إشعاع ، وأن توحي وترمز ، وتبوح بأكثر مما يعطيه ظاهر اللفظ ؛ ذلك لأن الشعر هو التعبير ، والتعبير سياحة في عالم الفكر المعقد المتشابك المذهل ، وليس مجرد صف للألفاظ**))[٢].

وما الإشعاع والإيحاء والرمز والبوح بأكثر مما يعطيه ظاهر اللفظ إلا اهتمام بالمتلقي ومحاكاة وتحريك لما في ذهنه من ألفاظ اللغة ومعانيها ؛ لأن لغة الشعر تعتمد – فيما تعتمد عليه – على التفاعل بين الشاعر المبدع والمتلقي .

وفي نقدها تسمي اللفظة المعبرة التي تقوم عليها الفكرة : (اللفظة المفتاحية) وإنها هي من تميز الشعر عن النثر ، حيث يركز فيها الشاعر معاني كبيرة مستغلاً ما تمنحه من ظلال ومعان خفية ، تقول (**نازك الملائكة**) وهي تبرّز ملامح أسلوب (علي محمود طه): ((**إنه يُحسن العثور على الكلمة المعبرة التي تنقل معنى بيت كامل من أفق إلى أفق أوسع ، بحيث لو رفعنا هذه الكلمة وغيّرناها بشيء يقاربها في معناها لفقد المعنى كثيراً من سعته وقوته ... فمن هذه الألفاظ المفتاحية كلمة (علقت) في البيت التالي :**

رمق ذاك من أشعة شمس   علقت في غروبها بالصخور

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/٤٥٩.

(٢) سايكلوجية الشعر: ١١٦.

فان لفظة (علقت) فيه توحي بأنّ للشمس أذيالاً فضفاضة من الأشعة تسحبها وراءها حين تغرب بحيث يجوز أن يعلق منها شعاع بالصخور ... وإنها لصورة بديعة الجمال ، قوامها اللفظة المفتاحية (علقت) فلو قال الشاعر في مكانها (عثرت) أو (وقعت) أو سواها لخسر المعنى خسارة فادحة ، لا بل لانهارت الصورة الجميلة وذهب أسرها))(١).

إن التصرف استخدام الوحدة اللغوية المفردة ودلالتها ميزة من مميزات لغة الشعر(٢) ، لذا سيتناول هذا الفصل الوحدة اللغوية المفردة في شعر **(نازك الملائكة)** من حيث هي عنصر أسلوبي وبنية لغوية مشحونة بظلال المعاني والإيحاءات التي شكلت ظواهر أسلوبية بارزة ، مثل: الألفاظ القرآنية ، وصيغ جمع تكسير ، وألفاظ الطبيعة والصيغ المزيدة ، واستعمال الفعل : (عاد) و لفظة (كل). على أنها في اختيارها المفردات تلجأ إلى المفردة السهلة الفهم والمعبرة عن الواقع المعاصر لها ، ولا تميل إلى اختيار الألفاظ الغريبة الوعرة التي فات زمنها وقدُم استعمالها . وما ميز ألفاظها أو مفرداتها – فضلاً عن السهولة والمعاصرة – هو أنها من المعجم العربي ومن الألفاظ العربية الجارية على سنن اللسان العربي، فلم تحد عنها إلا ما ندر ، ولم تأت بصيغة جديدة بارزة يمكن أن تُوسم بأنها ظاهرة أسلوبية في شعرها .

---

(١) الصومعة والشرفة الحمراء: ١٦٤- ١٦٥.

(٢) ينظر: لغة الشعر عند المعري: ٣٧.

أولاً :

الألفاظ القرآنية

الألفاظ القرآنية :

القرآن الكريم معجزة الرسول الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم) الخالدة وهو معجزة كلامية قولية انمازت عن معجزات الرُسل الآخرين المادية – مع أن للرسول محمد (ص) معجزات مادية وللرسل كتب سماوية – لأن العرب كانوا أرباب فصاحة وبلاغة ، وقد نزل بألفاظهم لكنه أعجزهم بأسلوبه الذي اكتسبت به المفردات معاني لم تعرف بها قبل نزوله[1]. حتى أن بعضها أضحى يسمى بالقرآني لأنها لا يمكن أن تؤدي المعنى والجرس اللفظي القرآني ؛ لقصور أساليب النظم عن مجاراة أسلوب القرآن الكريم . والدليل إن العرب (الفصحاء البلغاء) اضلوا سبيل بعض الألفاظ ولم يفقهوها وهي في أشعارهم . وأقدم ما وصل إلينا من ربط بين القرآن وبين الشعر هو ما غفل أو تغافل عنه (نافع بن الأزرق) في سؤالاته لعبد الله بن عباس (رض) عن دلالة بعض المفردات فكان يجيبهم بالشعر، منها سؤال نافع عن معنى (الفلق) في قوله تعالى : ﴿قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ﴾ الفلق:١ ، فقال (ابن عباس) :((قل أعوذ برب الصبح إذا انفلق من ظلمة الليل ، قال : وهل تعرف العرب ذلك ؟ قال : نعم، أما سمعت قول (زهير بن أبي سلمى) وهو يقول :

الفارج الهم مسدول عساكره   كما يفرج غم الظلمة الفلق))[2].

أما وقد خلد القرآن ويخلد ، فلا غرابة أن يطرز الشعراء نتاجهم بألفاظ منه . والواقع إنّ تضمين المنتج الفني ، ولا سيما الشعر ألفاظا قرآنية يحقق للمبدع أكثر من فائدة ، منها انه يشد المتلقي إلى فنه ، ويشغل ذهنه في البحث عن المفردة والربط بين دلالتها في كل من الموضعين. و(**نازك الملائكة**) – وقد درست العربية جامعياً – فقد وعت كيف أن القرآن الكريم هو مصدر قواعدها ، وكم كان أثره في النتاج الأدبي اللاحق له ، لتصف لغته

---

(١) ينظر: الإعجاز البياني للقرآن: ٣٤.

(٢) سؤالات نافع بن الأزرق إلى (عبد الله بن عباس) ، تح د. إبراهيم السامرائي ، بحث مستل من مجلة (رسالة الإسلام): العدد الخامس والسادس ، السنة الثانية ، د.ت ، ص٢٤.

بالسهلة الجميلة التي يجب أن تبنى عليها القاعدة ، تقول : ((**ذلك إننا خرجنا اليوم من بداوة القرون الأولى التي كانت تعزل بطناً من قبيلة ما فتجعل لغته تشذ وتنحرف ، ولقد ثبّت القرآن بلغته السهلة الجميلة ، صورة للغة العرب سارت عليها القرون وأغنتنا عن الشذوذ والعبث**))[١] ، ولذا فقد جاءت في شعرها ألفاظ قرآنية رصّعت بها شعرها وأفادت من دلالتها في إضفاء معنى أجمل على تراكيبها اللغوية لتشع بأضواء بارزة تأخذ بنظر المتلقي من بين ما رصفت معها من وحدات لغوية أخرى .

وهي ليست الرائدة في هذا ، وإنما سُبقت من شعراء كبار زينوا إبداعهم بألفاظ القرآن الكريم[٢] .

لقد زهر شعر (**نازك الملائكة**) بألفاظ توحي بأثر القرآن الكريم في نتاجها ، فنجدها تذكر المفردات:**(يفتأ ، المرصاد ، أصفاد ، المنون ، أضغاث ، سُرر ، انبجس ،تخذ، يؤود ، شِرعة ، الآصال ، المكنون ، عرش ، الضنين ، العجاف ، فرادى ، نجوى ، تجوس ، وسوس ، غول ، عصف ...)**[٣].

تقول (**نازك الملائكة**)[٤]:

أسفا لم أجدك في الشاطئ الصخـ	**ري حيث المياه تفتأ تبكي**

---

(١) قضايا الشعر المعاصر: ٣٢٨- ٣٢٩.

(٢) ينظر: لغة الشعر عند الجواهري: ١٧٦.

(٣) ينظر : مثلا : الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٢/١ ، ٣٠/١ ، ٥٥/١ ، ٦٤/١ ، ٧٣/١ ، ٨٨/١ ، ٩٤/١ ، ٩٩/١ ، ١١٤/١ ، ١٣٢/١ ، ١٤٦/١ ، ١٦١/١ ، ١٨٣/١ ، ٢٠٢/١ ، ٢٢٦/١ ، ٣١٣/١ ، ٣١٨/١ ، ٣٤٤/١ ، ٣٤٨/١ ، ٤٨٣/١ ، ٣٢/٢ ، ٤٧/٢ ، ٧٧/٢ ، ٨٣/٢ ، ١٠٨/٢ ، ١٣٠/٢ ، ١٦١/٢ ، ١٧١/٢، ١٧٣/٢ ، ٢٠١/٢ ، ٢٠٩/٢ ، ٢١٢/٢ ، ٣٣٥/٢ ، ٣٣٨/٢ ، ٣٦٨/٢ ، ٤٤٧/٢ ، ٤٥٢/٢، ٤٨٣/٢ ، ٤٩٠/٢ ، ٥٠٨/٢.

(٤) المصدر نفسه: ٦١/١.

فقد استعملت الفعل (تفتأ) استعمالاً قرآنيا غير مسبوق بـ (لا) النافية ، وهو ما يستدعي الى ذهن المتلقي قوله تعالى : ﴿قَالُوا تَاللَّهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّى تَكُونَ حَرَضاً أَوْ تَكُونَ مِنَ الْهَالِكِينَ﴾ يوسف:٨٥. إلا أنها أدخلت عليه (لا) النافية في موضع آخر ، وذلك في قولها[١]:

راقداً عند حافة القبر لا يفـ تأ يشكو الى الصبا والغيوم

وهذا ما تفرضه قواعد النحو العربي[٢] على غير ما جاء في القرآن الكريم !!

وتقول [٣] :

أين أين المفر من هاته الأعـ ين من لونها العميق الرهيب .

وفي هذا إشارة الى قوله تعالى : ﴿يَقُولُ الْإِنسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ﴾القيامة: ١٠ . وتقول الشاعرة[٤]:

كيف ينجو الأشرار من شقوة الرو ح وسوط الضمير بالمرصاد

لا ملاذ من حاكم يملك الـرو ح بما في كفيه من أصفاد

في إشارة منها الى قوله تعالى : ﴿إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ﴾ الفجر:١٤، والى قوله تعالى : ﴿وَتَرَى الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ مُقَرَّنِينَ فِي الْأَصْفَادِ﴾ ابراهيم:٤٩.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١١٥/١.

(٢) ينظر: الأصول في النحو: ٢٧٧/١.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢١٥/١.

(٤) المصدر نفسه: ٣٣٠/١.

وتقول(**نازك الملائكة**)[1] :

ليته لم يكن ويا ليتني أعـ   ـتاض عنه حجارة او حديداً

في إشارة منها الى قوله تعالى : ﴿ قُلْ كُونُوا حِجَارَةً أَوْ حَدِيداً ﴾ الاسراء:٥٠ . وتقول[2]:

بشر هذا ترى ؟ أم هو طيف؟

ليت شعري ، يا دياجي ما يكون؟

في إشارة منها الى قوله تعالى : ﴿ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سِكِّيناً وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَراً إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴾ يوسف:٣١.

وتقول[3]:

عما قليل يتصبى الدجى

عما قليل يحتويني الأسى

فقد كررت (عما قليل) وهو من قوله تعالى : ﴿ قَالَ عَمَّا قَلِيلٍ لَيُصْبِحُنَّ نَادِمِينَ ﴾ المؤمنون:٤٠ . وتقول[4]:

انظر الآن فهذا شبح بادي الشحوب

جاء يسعى ، تحت أستارك كالطيف الغريب

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٦٢/١.

(٢) المصدر نفسه: ٣٩١/١.

(٣) المصدر نفسه: ٣٩٥/١.

(٤) المصدر نفسه: ٤١٧/١.

وهو يستدعي الى الذهن قوله تعالى : ﴿وَجَاءَ مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَى قَالَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ﴾ يّس:٢٠.

وتقول (**نازك الملائكة**)[١]:

كل أحلامي وأضغاث رؤايـــــــا

عدن يأسا صارخا ، عُدن شرودا

وجاء في القرآن الكريم : ﴿قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلامٍ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الْأَحْلامِ بِعَالِمِينَ﴾ يوسف:٤٤.

وتقول[٢]:

وانبجست أشواق وسنى

من أعيننا لونا ... لونا

وجاء في القرآن : ﴿فَانْبَجَسَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْناً﴾ الأعراف: من الآية١٦٠.

وتقول[٣]:

سأحب نفسي في صفاء ظلالها أجد الصفاء

...

حـــتى النهار أوى إلـى ســـرر المســـاء

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٩٥/١.

(٢) المصدر نفسه: ١٧٣/٢.

(٣) المصدر نفسه: ٢٥٩/٢.

فكلمة (سُرر) من قوله تعالى : ﴿فِيهَا سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ﴾ الغاشية:١٣ .

وتقول[١] :

عرفتك في ذهول تهجدي ، وقرنفلي أكداس

عرفتك في اخضرار الآس .

في إشارة منها إلى قوله تعالى: ﴿وَمِنَ اللَّيْلِ فَتَهَجَّدْ بِهِ نَافِلَةً لَكَ﴾ الاسراء: من الآية٧٩ .

وتكرر لفظة (السبت) كثيراً في قصيدتها (سبت التحرير)، تقول[٢] :

وأطل السبت يا صهيون مهلا

سبتكم انتم مضى !

ضاع

تولى

وأتانا سبتنا ينثر تحريرا وفلا

حقدنا صام وصلى

وهي بهذا تشير إلى قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ الَّذِينَ اعْتَدَوْا مِنْكُمْ فِي السَّبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ﴾ البقرة:٦٥ ، وقوله تعالى : ﴿وَقُلْنَا لَهُمْ لا تَعْدُوا فِي السَّبْتِ وَأَخَذْنَا مِنْهُمْ مِيثَاقاً غَلِيظاً﴾ النساء: من الآية١٥٤ .

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٤١/٢.

(٢) المصدر نفسه: ٥٠٧/٢.

وتستعمل الفعل (ارقب) كثيراً[١] ، كقولها[٢]:

كم رحت ارقب كلّ نجم عابر

وأصوغ في غسق الظلام ملاحني

أو ارقب القمر المودّع في الدجى

وأهيم في وادي الخيال الفاتن

وقولها[٣]:

والملايين ترقب في حرقة وانفعال حافة الكأسِ

صوتها رنّ يلقى السؤال متى ياجمال مطلع الشمسِ

وجاء في القرآن الكريم في قوله تعالى : ﴿قَالَ يَا ابْنَ أُمَّ لا تَأْخُذْ بِلِحْيَتِي وَلا بِرَأْسِي إِنِّي خَشِيتُ أَنْ تَقُولَ فَرَّقْتَ بَيْنَ بَنِي إِسْرائيلَ وَلَمْ تَرْقُبْ قَوْلِي﴾ طه:٩٤ .

واستعملت لفظة (العنكبوت) مذكراً[٤] بخلاف تأنيثه في القرآن الكريم في قوله تعالى :﴿مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنْكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتاً وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾ العنكبوت:٤١ .

---

(١) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٩٢ ، ١/١٠٢ ، ١/١٩٤ ، ١/٣٢٨ ، ١/٣٤٩ ، ١/٥١٥ ، ٢/١٧١ ، ٢/٢٥٩ ، ٢/٢٧٦ ، ٢/٤٨٦.

(٢) المصدر نفسه: ١/٣٧٨.

(٣) المصدر نفسه: ٢/٣٣٠.

(٤) ينظر: مثلاً: المصدر نفسه: ١/٢٥٤ ، ٢/١٨٩ ، ٢/٢٧٦ ، ٢/٢٧٨.

كما في قولها(١) :

ذلك العنكبوت ذو الأرجل الفظّـ ـة هل منه مهرب أو ملاذ

...

ذلك العنكبوت كما عاد وجهاً عكسته للراهبين الكؤوس

ويمكن الاعتذار لها في هذا الاستعمال بأنه من المجاز الذي تبيحه اللغة فهي تقصد به الرجل بلحاظ السياق . وبهذا فسّر أبو عبيدة معمر بن المثنى(٢١٠هـ) قوله تعالى : ﴿**السَّمَاءُ مُنفَطِرٌ بِهِ كَانَ وَعْدُهُ مَفْعُولاً**﴾ المزمل:١٨ ، قال ((جعلت السماء بدلا من السقف ، بمنزلة تذكير سماء البيت))(٢) .

وقال المبرّد عن تذكير المؤنث : ((والعرب تفعل ذلك))(٣).

وقد ضمنت شعرها فعلاً من إحدى القراءات القرآنية وفي قوله تعالى : ﴿**قَالَ لَوْ شِئْتَ لَتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْراً**﴾الكهف: من الآية٧٧ ، إذ قرئت: (لتِخَذت) في قراءة ابن كثير وأبي عمرو وابن محيصن وآخرين(٤) ، وذلك في قولها(٥):

أنت التي غنى شبابي باسمها

وشدا بفيض ضيائها البسام

أنت التي قدستها وتخذتها

صنما ألوذ به من الآلام

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٦٩/١.

(٢) مجاز القرآن: ٥١/١.

(٣) الكامل في اللغة والأدب: ٢٧١/١.

(٤) ينظر: معجم القراءات القرآنية: ٣٨٨/٣.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٧٦/١.

لقد طرزت **(نازك الملائكة)** أنساقها بألفاظ غلبت عليها الصفة القرآنية لتبرز كأنها واسطة العقد ، أضفت دلالة أعمق ورونقاً وبهاءً وامتثلت لموسيقاها . بيد أنها لم تستعمل تراكيب تامة من القرآن الكريم لكن في بعض ما استعملت إشارة الى بعض القصص القرآني كما مر ، حركت به ذهن المتلقي وحفزته إلى التأمل والتدبر في منتجها قبل اختراقه .

ثانياً :

ألفاظ الطبيعة

ألفاظ الطبيعة:

الطبيعة التي تحيط بالإنسان نعمة من نعم الله عليه وتجسيد لإحسان الباري (ﷻ) إلى عباده . وقد ذكرها القرآن الكريم في مواطن كثيرة بما يدلل على ذلك ، ويقّربها للإنسان ، منها قوله تعالى: ﴿اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَأَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقاً لَكُمْ وَسَخَّرَ لَكُمُ الْفُلْكَ لِتَجْرِيَ فِي الْبَحْرِ بِأَمْرِهِ وَسَخَّرَ لَكُمُ الْأَنْهَارَ * وَسَخَّرَ لَكُمُ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ دَائِبَيْنِ وَسَخَّرَ لَكُمُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ * وَآتَاكُمْ مِنْ كُلِّ مَا سَأَلْتُمُوهُ وَإِنْ تَعُدُّوا نِعْمَتَ اللَّهِ لا تُحْصُوهَا إِنَّ الْإِنْسَانَ لَظَلُومٌ كَفَّارٌ﴾ إبراهيم:٣٢-٣٤ .

وهي تتصل بوجود الإنسان المادي (الطعام والشراب) ، والمعنوي (الزينة والبهجة)[١].

إن عرى الانسجام التي تحصل بين حضارة امة وبين لغتها ، تحصل كذلك بين لغة الأمة وبين مظاهر بيئتها الطبيعية ، حيث تنطبع مظاهر الإقليم الطبيعية في لغة سكانه ، ومن ثم تتمثل في أساليب اللغة وفنونها الأدبية ما يشير الى الطبيعة من تنوع أو اطراد ، وقبح أو جمال ، وتلبد أو صفاء ، وصخب أو هدوء، حتى يصبح بإمكان الباحث معرفة بيئة المنتج المبدع من خلال أسلوبه ولغته[٢].

وقد عُني المبدعون العرب القدماء بطبيعتهم عناية كبيرة ، لارتباطهم بحياتهم ، ونظموا فيها شعرا كثيرا حتى عدوها مطالع لقصائدهم ، إذ رمزوا فيها لمعان معروفة ، وما الألفاظ (الليل، الرمال ، الحصى ، الرمال ، الطلل ، الدمن ، الأثافي، بعر

(١) ينظر: الطبيعة في القرآن الكريم: ٧٣.

(٢) ينظر: علم اللغة: د. علي عبد الواحد وافي: ٢٣٤- ٢٣٥.

الآرام ، الرياح ، النسيم ...) ، إلا تمثيل لجزء مما كان في طبيعتهم. وإذا كان للباحثين أن يصفوا عنايتهم بالطبيعة بـ (الفقيرة) فلفقر الطبيعة نفسها، لا إلى فقرهم الفني ؛ لأنهم قد تغنوا برمالها وتلالها وغدرانها ومفاوزها ، وسمائها وما تحويه ، وحيوانها وديارها. ومن ثم ظل عامل الطبيعة مؤثراً في الأدب المبدع بدرجات تختلف من بيئة الى أخرى على وفق ما تتسم به كل بيئة من خصائص[1].

إنّ دلالة ألفاظ الطبيعة ليست الدلالة السطحية الظاهرة بل إن المبدع يخفي وراءها معاني أخرى لتصبح له رمزاً يضفي بها نوعاً من الغموض الجميل على إبداعه ، ويجعل المتلقي يعيش تجليات الطبيعة ، يهنأ بها ويستلذ ثمارها ، بعيداً عن الأساليب التي تبعث فيه الملل والسكون . أو رمزاً للأحزان والخوف .

وألفاظ الطبيعة – وهي وحدات أسلوبية صغرى – تشكل ظاهرة أسلوبية بارزة في شعر (**نازك الملائكة**) ، وقد يكون لتأثرها بـ (علي محمود طه) و (محمد حسن اسماعيل) ، و (إبراهيم ناجي) الذين يكثرون من ألفاظ الطبيعة ، وكذلك بشعر الطبيعة الغربي الذي يمثله (كيتس ، وشيلي ، وبايرون ، وغيرهم)[2] فضلاً عن ترجمتها قصائد تعود إلى (غوردن بايرون)[3] ، و(توماس غري)[4]، و(روبرت بروك)[5] ، و (كريسمس همفريس)[6] ، الذي ترجمت له قصيدته (Avoca) : سمتها :(النهر المغني) ، منها ، قوله :

وراء انعطاف الرُبى والسفوح　　　هنالك نهر شجي الضفتين

([1]) ينظر: ثقافة الناقد الأدبي: ٢٧٣- ٢٣٨.

([2]) ينظر: لغة نازك الملائكة: ٦٤٢.

([3]) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٩٨/١.

([4]) المصدر نفسه: ٥٠٤/١.

([5]) المصدر نفسه: ٣٥٠/٢.

([6]) المصدر نفسه: ٢/ ٣٨٩.

يغني الدجى وتخف الظلال الى شطه من كلا القمتين

على قدمين من الياسمين حملن إليه هوى التلتين

وبلغنه قبلات السفوح ورب حنين بلا شفتين

فنجد الألفاظ : (الرُبى ، السفوح ، نهر ، الضفتين ، الدجى، الظلال ، شط ، القمتين ، الياسمين ، التلتين) قد طغت على الألفاظ الأخرى في رسم صورة بالوحدات اللغوية لنهر وسم بالغناء رمزاً للجمال وبهاء الطبيعة .

وتأثرها بشعر الطبيعة عند غيرها بعث في نفسها حب الطبيعة الحية ، تقول : ((**ومن الحق أن أقول إنني زرت في حياتي جبالاً كثيرة في تركيا وايطاليا ولبنان وفلسطين والأردن ، فلم أجد جبالاً لها من السحر والروعة ما يضارع جبال الشمال عندنا ؛ فإن الجمال هناك يأسر روحي حتى أغيب في سكرة شعورية كلما زرت لواء (اربيل) وتوغلت في مضايفه وأوديته**))[1]. ولأنها تعتقد أن الشاعر أو (الفنان) ((**يحب الطبيعة حباً يفوق حب الآخرين لها ، ويريد أن يتقرب منها ويذوب فيها ليصوغ منها ألحانه وقصائده**))[2] ، فقد كثرت في شعرها ألفاظ الطبيعة ، مثل : (السماء ، الأرض ، الليل ، المساء ، النهار ، القمر، الهلال ، النجوم ، الشمس ، الكواكب ، المياه ، البحر ، النهر ، الغدير ، الجدول ، الزورق ، الشراع ، المجداف ، الصحارى ، تلول الرمال ، الرمال ، الجبال ، الوادي ، الحجر ، الهضاب ، الأنواء ، العواصف، الأعاصير ، الرياح، الحقل ، النخيل ، الشجر ، الشوك ، الزهر ، الورد ، الأفاعي ، الأفعوان ، الكلب، النحل ، البوم، القمري، الطير، المعبد ، المرسى ، المرعى ، الثلوج ،

([1]) الأعمال الشعرية الكاملة: مقدمة (شجرة القمر): ٢٨٩/٢.

([2]) المصدر نفسه: ٢٨٨/٢.

الصقيع...)[1].

إن (**نازك الملائكة**) بهذه الألفاظ سارت مع طبيعة عصرها إذ لا يحق أن تتغنى بطبيعة الجاهلية لاسيما وهي الداعية إلى التجديد وإخراج كنوز اللسان العربي الدفينة والنظم بلغة العصر.والطبيعة عندها هي الحياة وهي مظاهر الكون ، لذا فقد ((ألقت بنفسها في أحضانها ودعت إلى ارتيادها والعيش في ظلالها ؛ لأنها ملاذ الإنسان في هذا العالم الرهيب. وكانت الصورة الشعرية عندها هي الطبيعة فإذا تبعثرت جزيئاتها اختلفت الصورة ، وإذا اتسقت زهت الألوان ، أي أن ألفاظ الطبيعة كانت الأداة الأولى في تركيب تلك الصور ، ولا يكاد موضوع من موضوعات شعرها يخلو من ألفاظ الطبيعة الحزينة أو المشرقة))[2].

ولاشك في أنها تقصد إلى هذه الألفاظ في شعرها قصداً ، لأنها (الناقدة) تفسرها منطلقة مما وراء هذه الألفاظ من معان ، تقول في نقدها الاغاني العراقية أو ما يسمى بـ (غزل البنات) : ((**إنّ دجلة والفرات مقترنان لدى العاشقات من بنات الريف بحبيب ضائع تاه في جرف ما على طول النهرين الكبيرين فنسمع الفتاة تصف بحثها عنه وإصرارها على أن تعثر عليه مهما كلفها ذلك حتى لو قلبت النهرين بحثاً** :

أرد اقلب الشطين   دجلة والفرات

وانطر حبيبي اليوم   من يا عقد فات))[3] .

ثم تبين دلالة الشواطئ والرمال ، فتقول : ((**والشواطئ التي تحف بالنهر تذكر هذه الفتاة بطباع حبيب متقلب هوائي لا يكتم**

---

[1] ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٥٦ ، ١/ ٦١ ، ١/ ٦٤ ، ١/ ٧٥ ، ١/ ٧٨ ، ١/ ٨٢ ، ١/ ١٤٣ ، ١/ ١٤٩ ، ١/ ١٩٥ ، ١/ ٢٠١ ، ١/ ٢٠٧ ، ١/ ٢٢٢، ١/ ٣١٥ ، ١/ ٣٣٧ ، ١/ ٣٧١ ، ١/ ٤١٤ ، ١/ ٤١٥ ، ١/ ٤٧٤ ، ٢/ ٢٨ ، ٢/ ٢٩ ، ٢/ ٣٠ ، ٢/ ٥١ ، ٢/ ٥٣ ، ٢/ ٥٩ ، ٢/ ٩٣ ، ٢/ ١١٥ ، ٢/ ٢٥٩ ، ٢/ ٣٠٥ ، ٢/ ٣٠٣ ، ٢/ ٣٠٨ ، ٢/ ٣١٠ ، ٢/ ٣٢١ ، ٢/ ٣٢٧ ، ٢/ ٣٣٤ .

[2] لغة نازك الملائكة: ٦٠٧.

[3] التجزيئية في المجتمع العربي: ٦١٨/٢.

أسرار حبها ، وإنما يبوح بها هنا وهناك وتلك طباع الرمال التي تتراكم على كل جرف حول الفرات ، فلا يأمن المرء أن يضع عليها قدماً ، وتنطلق المحبة في لحن عتاب رقيق لهذا الحبيب الثرثار:

ساسك رمل هيال   من يا شريعه ؟

عالرايح وعالجاي   سّرك تبيعه

والمعنى : أن الفتاة تخاطب حبيبها قائلة : إن أساسه، أي: طبعه يشبه الرمال التي لا تثبت ويسهل انهيارها ، وسرعان ما تجرفها أمواج النهر ، أما الشريعة (بكسر الشين) فهي الاسم المحلي لمرسى الزوارق))[1] .

أما في شعرها فقد ذكرت لفظة (الطبيعة) صراحة متغنية بها وبجمالها وبما تبعثه من حياة .

كقولها في قصيدة (في الريف)[2]:

فلنقض الحياة في هذه الجنـ   ـة ناسين حادثات الحياة

هاهنا فتنة الطبيعة تنجي الـ   ـكائن الحي من خيال الممات

ومثله قولها في قصيدة (مأساة الشاعر)[3] :

والذي يجمع الزهور يدوس الـ   ـشوك يا شاعري ويمشي عليه

والذي يعشق الطبيعة لا يثـ   ـقل صمت الدجى على مسمعيه

أو إشارة إلى الشقاء والعناء والحزن كقولها في قصيدة (عند الرهبان)[4] :

أيها الراهبون لن تنبت الأز   هار والعطر والسّنا في النفوس

عبثا تهربون من مغريات الـ   ـعيش كم في الوجود من تايبيس

([1]) التجزيئية في المجتمع العربي: ٦١٨/٢.

([2]) الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٧/١.

([3]) المصدر نفسه: ٩٨/١.

([4]) المصدر نفسه: ٦٩/١.

لن تذوقوا شهد السعادة ما دمـ ـتم أناســـي من تراب ومـــاء

كتبت هذه الطبيعة للأحـ ـياء أن يكرعوا كؤوس الشقاء

وقـد أفـادت الشـاعرة (**نـازك الملائكـة**) مـن ألفـاظ الطبيعـة فـي بنـاء صـورها الشـعرية ، وبمـا ترمـز إليـه هـذه الألفـاظ ، خيـراً كـان أم شراً ، فرحا أم حزنا .

تقول في قصيدة (كآبة الفصول الأربعة)[1] :

طالما في الخريف سرت الى الحقـ ـل وأمعنت في وجومي وحزنـي

كيف لا والكآبة المـرّة الخـر ساء قد رفرفت عـلى كل غصن

والحمام الجميـل قد هجر الاعـ ـشاش سأمان من وجوم السهوب

وطيور الكـنار آثـرت الهجـ ـرة والعيش في حقول الجـنوب

وغصون الأشجار مصغرة الأورا ق والـزهـر ذابـل مكـفـهـر

وريـــاح الخريف تعبث بالاو راق والسحب في الفضاء تمر

طالما سرت في المساء وفي سمـ ـعي صوت الأوراق تحت خطايا

كلما ســرت خطوة أنت الأو راق فاستجمعت بعيد أســايا

ارمق الحقل والجداول قـد جفـ ـت ولـون الفضاء اسـود غائم

وأحــس البوم الكئيب يغـني من بعيـد بين النخـيل الواجـم

وارى النهر من بعيـد كســـر غلفته أيـدي الخـريف الكئيب

لا رعاة على شـــواطئه يُـز جـون أغنامهم قبـيـل الغروب

هــذا الــنص مقتطــع مــن قصــيدة شــكلت الطبيعــة فيهــا وألفاظهـا العمـود الـذي أقامـت عليـه الشـاعرة (**نـازك الملائكـة**) صـورها الشـعرية ، والعنـوان (كآبـة الفصـول الأربعـة) ينبـئ بـالمحتوى والدلالـة

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/١٣٠- ١٣١.

، حيث جعلت تجليات الطبيعة رموزاً للكآبة والخسران بعد توظيفها سياقياً ، ففيه الألفاظ : (الخريف ، الحقل ، غصن ، الحمام، الأعشاش ، طيور الكنار ، الأوراق ، الزهر ، السحب ، الفضاء ، المساء ، الجداول، الفضاء ، البوم ، النخيل ، النهر ، شواطئ ، أغنام، الغروب) ، وكلها ألفاظ تدل على الطبيعة التي سخرها الباري لعباده ، والتي أفادت منها الشاعرة في هذا المقطع رمزاً للحزن والغم وفقدان الأمل .

ومثله قولها في قصيدة (في وادي الحياة)[١]:

عُد بي يا زورقي الكليلا   فلن نرى الشاطئ الجميلا
عُد بي إلى معبدي فإنـي   سئمت يـا زورقي الرحيلا
وضقت بالموج أي ضيق   ومـا شفى البحر لي غليلا
إلامَ يا زورقي المعنـى   نرجو الى الشاطئ الوصولا؟
والموج من حولنا جبال   سدت على خطونا السبيلا
والأفق من حولنا غيوم   لا نجم فيه لنا دليلا
كم زورق قبلنا تولـى   ولم يزل سادراً جهولا
فعد إلى معبدي بقلبي   وحسب أيامنا ذهولا

نلحظ في هذا المقطع أن الشاعرة قد اتكأت كثيراً على ألفاظ الطبيعة في بناء تراكيب وانساق لغوية من رصف هذه الوحدات مع ما يكملها بدءاً من العنوان (في وادي الحياة)، لتبوح بما تشعر به من إحباط في هذه الحياة ، إذ سمتها بـ: (الوادي) رمزاً للانحدار و الأفول ، وهذه الألفاظ هي : (زورقي ، الشاطئ ، معبدي ، الموج ، البحر ، جبال ، الأفق ، غيوم ، نجم) . أما الزورق وقد أسندته إلى نفسها فترمز به الى الأمل الذي يحدوها والى محاولتها التخلص مما هي فيه ، وكأنها في هذه الحياة في بحر

---
(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/٤٢٠.

تتلاطم أمواجه كالجبال تمنعها من الوصول الى مرفأ الأمان والاستقرار النفسي ، وحتى النجوم التي تدل التائهين فقد غيبتها الغيوم ، لتقتنع بالعودة الى (معبدها) الذي استعملته كثيراً في شعرها(١)، رمزاً الى غربتها ووحشتها وانعزالها عن الآخرين .

وتقول في قصيدة (إنْ شاء الله)(٢) :

(إنْ شاء الله) ... وسحت أمطار ثره

فجرت العالم بالخضره

(إنْ شاء الله) وجاش البحر وأعطانا

سمكاً ولآلي ورشاشا رطب أوجهنا ورؤانا

(إنْ شاء الله) وألف يدٍ مرّت وتيقظ ألف وتر

وتألق حولي ألف قمرْ

وأنا ما زلت أعيش واحلم أن ألقاه

فمتى يِشرق لي فجرك يا (إنْ شاء الله) ؟

في هذا المقطع اتخذت من ألفاظ الطبيعة رمزاً للخير والنعم الإلهية مثل (أمطار،الخضرة،البحر،سمكا،لآلي،قمر، فجرك) .

ومثله قولها في قصيدة (الهجرة إلى الله)(١) :

(١) ينظر: مثلاً: الأعمال الشعرية الكاملة : ١/ ٢٥٠ ، ١/ ٤٠٨ ، ١/ ٤١٠ ، ١/ ٤١٣ ، ٤١٦/١ ، ٤٦٧/١ ، ٤٦٩/١ ، ٤٢٧/١ ، ٢/ ١٦١ ، ٢/ ١٦٧ ، ١٦٧/٢ ، ٢٥٦/٢ ، ٢٧٧/٢ ، ٢٨٢/٢ ، ٣٢١/٢ ، ٣٣٣/٢، ٢ /٣٨٥ ، ٤٥٣/٢ .

(٢) المصدر نفسه: ٣٥٤/٢.

مليكي ، أنت طعم الصيف في عمري

وأنت تألق الأقمار

هواك كواكب وبحارْ

طموح المد أنت ، وأنت سرّ تحرق الجزْر

وأنت خصوبة الأشعار

وأنت عذوبة الواحات في قفري

وأنت تبلج الأسرار

وأنت تدفقي أنت انبثاق الضوء والعطر

نثرت الخصب واللؤلؤ فوق شواطئي الخضر

وفي روحي سبكت النار .

لا يعدم الناظر إلى هذا النص- قبل السامع - رؤية ألفاظ الطبيعة وقد ملأت الصورة الشعرية ضياءً وبهجة لتشع منمازة عن غيرها من الألفاظ المكونة لهذه الأنساق . وهي: (الصيف ، الأقمار، كواكب ، بحار ، المد ، الجزر ، الواحات ، القفر ، الضوء، العطر ، الخصب ، اللؤلؤ ، شواطئ، النار).

وعلى هذا يمكن القول إن الشاعرة (**نازك الملائكة**) أفادت كثيراً من ألفاظ الطبيعة تأثراً بغيرها وعشقاً منها للطبيعة وإنها من أدوات الشاعر أو الفنان في رسم صوره الشعرية ، أفادت منها في شطر حياتها الأول رمزاً للتشكك والتشاؤم والحزن والخوف مما ينتظرها في هذا الوجود . أما في الشطر الثاني من حياتها وقد

اطمأنت نفسها الى الإيمان بالله وبحكمته فقد أفادت من رموز الطبيعة في بيان إيمانها وبيان نعم الباري الفاطر عز وجل ومنها الطبيعة .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/٤٤٣.

ثالثاً:

صيغ جمع التكسير

صيغ جمع التكسير :

يعرف جمع التكسير في العربية بأنه : ((كل جمع تغير فيه نظم الواحد وبناؤه))(١) . وسمي هذا النوع من الجموع تكسيراً تشبيهاً له بالمادة التي تكسّر حيث تغير عما كانت عليه(٢) .

وصيغ جمع التكسير كثيرة في اللسان العربي ، كثرة أدت الى أن يكون لجمع الوحدة اللغوية المفردة أكثر من صيغة . وقد ذكر اللغويون أسبابا لكثرتها ، أهمها : تعدد اللهجات العربية ، والضرورة الشعرية ، واختلاف المعنى لتدل كل صيغة على معنى مختلف عن الصيغة الأخرى ، كما في جمع (ربيع الكلأ) على : (أربعة) ، وربيع الجدول على : (أربعاء) ، وخال الرجل على : (أخوال) والخال الذي في الجسد على : (خيلان)(٣). ويدخل في هذا السبب – اختلاف المعنى – القلة وصيغها : (أفعُل ، وأفعال ، وأفعلة ، وفعلة)، والكثرة في ما عدا هذه الصيغ ؛ لأنهما معان ايضاً، يقول (سيبويه) في باب تكسير الواحد للجمع : ((أما ما كان من الأسماء على ثلاثة أحرف وكان (فعْلا) فإنك إذا ثلثته الى أن تعشره فإن تكسيره : (أفعل) ، وذلك قولك : كلب و أكلب ، وكعب وأكعب ، وفرخ وأفرخ ، ونسر وأنسر .

فإذا جاوز العدد هذا فأن البناء قد يجيء على (فعال) وعلى (فعول) ، وذلك قولك : كلاب وكباش وبغال ، وأما الفعول فنسور وبطون))(٤).

وعلى هذا فلا يمكن قبول رأي بعض المحدثين(٥) في أن العرب لم يكونوا يراعون هذا في كلامهم لأن اجتماع القلة والكثرة في الكلام ليس دليلاً على تساويهما في الدلالة .

---

(١) اللمع: ٢٢.

(٢) ينظر: الأصول في النحو: ٤٢٩/٢.

(٣) ينظر: إصلاح المنطق: ٤٠١ ، معاني الأبنية العربية: ١٣٠- ١٣٥.

(٤) الكتاب: ٥٦٧/٣.

(٥) ينظر: الواضح في النحو والصرف: ١٥٦.

فقد جاء في القرآن الكريم جمع العين الباصرة على (أعين)[1] ، كما في قوله تعالى : ﴿ وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لا يُبْصِرُونَ بِهَا ﴾ الأعراف: من الآية١٧٩، وجمع عين الماء على: (عيون)، كقوله تعالى : ﴿ إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي ظِلالٍ وَعُيُونٍ ﴾ المرسلات:٤١ . والعرب الفصحاء يتدبرون الكلام ومواضعه كما في هذا الرواية التي ينقلها (ابن جني) ، يقول : ((وسألت يوماً أبا عبد الله محمد بن العساف العقيلي ... فقلت له : كيف تقول : ضربت أخوك ؟ فقال : أقول : ضربت أخاك ، فأدرته على الرفع ، فأبى ، وقال : لا أقول : أخوك أبدا ، قلت: فكيف تقول ضربني أخوك ، فرفع ، فقلت الست تزعم أنك لا تقول : أخوك أبداً ؟ فقال : أيشٍ هذا ، اختلفت جهتا الكلام))[2]، ثم يقول (ابن جني) : ((فهل هذا إلا أدلّ شيءٍ على تأملهم مواقع الكلام، وإعطائهم إياه في كل موضع حقه ، وحصته من الإعراب ، عن ميزة ، وعلى بصيرة ، وانه ليس استرسالاً ولا ترجيماً))[3].

إلا أن صيغ الكثرة قد تنوب عن القلة ؛ لأن القليل جزء من الكثير ، ولأن بعض الأسماء لم يسمع لها إلا صيغة الكثرة ، يقول (ابن يعيش) : ((إن الجموع قد يقع بعضها موقع بعض ويستغني بعضها عن بعض ، الا ترى أنهم قالوا : رسُن وأرسان ...واستغنوا بهذا الجمع عن جمع الكثرة ، وقالوا رجل ورجال وسبع وسباع ولم يأتوا لهما ببناء قلة ، وأقيس ذلك أن يستغنى بجمع الكثرة عن القلة لأن القليل داخل في الكثير))[4] . ولعله في هذا قد استند على قوله تعالى : ﴿ وَالْمُطَلَّقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ بِأَنفُسِهِنَّ ثَلاثَةَ قُرُوءٍ ﴾ البقرة: من الآية٢٢٨ ، إذ الثلاثة قلة لكنها جاءت على : (فعول) التي سُمعت للكثرة.

([1]) ينظر: دراسات في اللغة: ٩١.

([2]) الخصائص: ٧٦/١.

([3]) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

([4]) شرح المفصل :١١/٥.

والواقع إن الجمع نوع من الاختصار فهو في النسق اللغوي ينوب عن ذكر أسماء متعددة تثقل النص وتنتهك مزية بلاغة الإيجاز التي انمازت بها العربية ، ومن ثم فهو أسرع في إيصال مبتغى المنتج الى المتلقي مما لو ذكر وعطف واحداً بعد الآخر إذ ((إن اللجوء إلى صيغ المفرد سيخنق لغة الشاعر ويجعلها محدودة بحكم أن صور المفردة محدودة في العربية))(١) ، أما صيغ الجمع فإنها تتيح للمبدع انتقاء واختيار الألفاظ التي تعبر عن مرامه ، وتخدم تشكيلاته العروضية النغمية بما تتضمنه من أصوات مدّ أو تضعيف أو زيادة في النسبة ينتظم بها نظامه الموسيقي(٢).

إن الشاعر المبدع إذا ما أكثر من استعمال الوحدات اللغوية الدالة على الكثرة (جمع التكسير) – ويقصد بالكثرة هنا : ما زاد على اثنين – فإنه ينبئ عما في نفسه من وفرة معان وثقل أحمال نفسية يريد البوح بها بأقل عدد من المفردات .

وصيغ جمع التكسير سمة أسلوبية بارزة في شعر (**نازك الملائكة**)(٣)، ولا سيما ما جاء على صيغة (أفعال) ، كقولها في قصيدة (صلاة إلى بلاوتس)(٤) :

ويقولون إن أبوابها المقـ ـفلة الصمت فوق أروع سرّ
نُزعت من جدران قصر سميرا ميس في ليل بابل ذات عصر
والقباب الضخام من خشب الجو ز الشذي المعطر الألواح
من شعاب الهند الملفعة الغا بات بالذكريات والأشباح
هذه القلعة الضبابية الشكـ ـل إليها يضيع خطو الساري

---

(١) لغة الشعر عند الجواهري: ٢١٩.

(٢) ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) ينظر : مثلاً : الأعمال الشعرية الكاملة : ١/ ٧٨ ، ، ١/ ٨١ ، ١/ ٩٤ ، ١/ ١١١ ، ١/ ١٤٤ ، ١/ ١٩٣ ، ١/ ١٩٣ ، ١/ ٣٢٣ ، ١/ ٣٣١ ، ١/ ٣٧٦ ، ١/ ٤٤٨ ، ١٧/٢ ، ٣٠/٢ ، ٣٤/٢ ، ٥١/٢ ، ٧٣/٢ ، ٧٦/٢ ، ١١٠/٢ ، ٢/ ١٣٠ ، ١٧٣/٢ ، ٢/ ١٩٩ ، ٢٤٥/٢ ، ٢٨٣/٢ ، ٣٥٨/٢ .

(٤) المصدر نفسه: ٢٥٨/١- ٢٥٩.

ليس يدري مكان سلمها العا لي رواة الألغاز والأخبار .

وقولها في قصيدة (خرافات)[1]:

قالوا العيون

ووجدت أجفانا وليس لها بصر

وعرفت أهدابا شددن إلى حجر

وخبرت أقباء ملفعة بأستار الظنون

عمياء عن غير الشرور وإن تكن تدعى عيون

وعرفت آلافا وأعينهم صفائح من زجاج

زرقاء في لون السماء ، وخلف زرقتها دياج

ولا يعدم الناظر إلى هذين المقطعين كثرة صيغ جمع التكسير ، ففي المقطع الأول نجد المفردات : (أبواب ، الألواح ، الأشباح ، الألغاز ، الأخبار) على صيغة (أفعال)، بينما نجد : (جدران) على صيغة (فعلان) ، وقباب على (فعال) ، وضخام على فعال)، و رواة على (فعلة)، مقابل جمع تصحيح واحد هو : (الذكريات).

إن الشاعرة بهذه الألفاظ الدالة على الجمع قد أثرت تراكيبها وصورها الشعرية بأبعاد أكبر مما لو استعملتها مفردة ، لتتسق مع الجو الجمعي العام للنص الشعري ، حيث ابتدأته بالفعل المسند إلى مايدل على الجمع(الواو) : قالوا. ثم إن عطفها الأشباح على: الذكريات ، كان دقيقاً ؛ إذ إن جمع المؤنث السالم – كما المذكر– دالٌ على القلة[2] ، لتوازن بينه وبين المعطوف (الأشباح) الذي هو على صيغة القلة (أفعال).

([1]) الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٢/٢.

([2]) ينظر: الكتاب: ٥٧٨/٣- ٥٧٩.

أما في المقطع الثاني فما جاء على صيغة (أفعال) المفردات: (أجفان ، وأهداب ، وأقباء ، وأستار، وآلاف).بينما جاءت (أعين) على (افعل) ، الدالتين على القلة ، و(العيون ، والظنون ، والشرور) على (فعول) الدالة على الكثرة ؛ لأنها ابتدأت بالكل (العيون) – وهي تقصد العيون الباصرة كما تقصدها في (أعين) – ثم بدأت بتجزيئه، فالجفن والهدب من العين ، ثم وازنت دلالياً بين (الظنون والشرور) الكثيرة مع (العيون) ، وكذلك فعلت بين (آلاف) و (أعين) أما (صفائح) فهي على صيغة الجمع المتناهي: (فعائل) فبها دليل على مبالغتها في وصف أعين هؤلاء ، حيث القسوة وإخفاء الحقيقة .

وقد يكون لصوت المدّ في (أفعال) وما تنتظم به موسيقاها الشعرية ، اثر في كثرة استعمالها هذه الصيغة ، تقول في قصيدة (كآبة الفصول الأربعة)[1]:

وتموت الأزهار في قبضة الثلـ ج ويعرو الأشجار لون الزوال

وتغيب الأطيار في الموقد المهـ جور أو في كهف وراء الجبال

فقد جمعت (الطائر) على (أطيار) ، وجمعه : طير، على أن (الطائر) قد يدل على الجمع بمنزلة الجامل والباقر[2]. وهي بهذا الجمع حققت غرضين : **الأول:** معنوي (القلة) مناسبة مع (الأزهار) ، **والآخر:** في بناء تركيب متوازن يضفي الشعرية على قولها :

وتموت الأزهار

وتغيب الأطيار

وجمعت (الماء) على (امواه) اعتماداً على أصله : (موه)،

([1]) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٣٢/١.

([2]) ينظر: المحتسب: ٣٦٩/١- ٣٧٠.

تقول في قصيدة (الشهيد)[١]:

فليجنوا إن أرادوا

دونهم ... وليقتلوه ألف قتله

فغداً تبعثه امواه دجله

وقرانا والحصاد

وتستعمل الشاعرة صيغة (فعول) دلالة على الكثرة أكثر من الأخريات ، كقولها في قصيدة (الجرح الغاضب)[٢]:

قد يثأر لي مطر ورعود وبروق

ورأيت على الأفق المخضوب بفيض دمي

شبحاً تفتر على فمه قطرات دمي

ومثله قولها في قصيدة (جامعة الظلال)[٣] :

وننتظر الغد خلف العصور

ونجهل أن القبور

تمد الينا بأذرعها البارده

ونجهل أن الستائر تخفي يداً مارده .

فالمفردات : (رعود ، بروق ، العصور ، القبور) على صيغة (فعول) وتجمع **(نازك الملائكة)** مفردة (سنة) على: سنين ، وتعربها بالحركات ، وعلى :(سنون) ملحقاً بجمع المذكر السالم ، وعلى (سنوات) ،على حين أنها قالت إنها تفضل إعرابها إعراب(حين) ، تقول : **((فمن عادتي في كتبي كلها أنني أعربها إعراب (حين) ، أو إعراب الاسم المفرد بالحركات لا بالحروف ،**

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٧٠/٢.

(٢) المصدر نفسه: ٥١/٢.

(٣) المصدر نفسه: ٧٣/٢-٧٤.

فلا أحذف نونها عند الإضافة ، بل أقول (سنين الجدب) ، واجعل نونها مضمومة في حالة الرفع مكسورة في حالة الجر ، وكذلك اعرضها للتنوين ، وهو استعمال وارد في الأدب العربي القديم ومنه حديث لسيد الفصحاء الرسول الكريم (اللهم اجعلها عليهم سنيناً كسنين يوسف) وفيه نون السين كأي اسم مفرد وثبت نونها عند الإضافة وجرّها بالكسرة))[1]، تقول في قصيدة (تواريخ قديمة وجديدة)[2]:

لنسر كان أمس ومات   منذ بضع مئات السنين

مسحت ذكره السنوات   وطوته مع الميتين

وتقول في قصيدة (وادي العبيد)[3]:

قلبي الحر الذي لم يفهموه

...

سوف تمضي في التسابيح سنوه

فقد جمعت (سنة) على (سنين) ، وعلى (سنوات) و (سنون)، ولا شك في أن الوزن قد فرض عليها جمع التأنيث والإلحاق بالمذكر السالم وحذف النون.

أما سبب تفضيلها (سنين)، فقد ذهب الدكتور ابراهيم السامرائي إلى أنها ترى فيها وقعاً اشد .

وإيحاء أكثر من (السنون)[4] . إلا أن رغبتها هذه تتسق مع دعوتها الى الحفاظ على اللغة ، وإحياء الألفاظ التي قل استعمالها في

([1]) الصومعة والشرفة الحمراء: ١٩- ٢٠.

([2]) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٤/٢.

([3]) المصدر نفسه: ٣٧٣/١.

([4]) ينظر: الشعر بين جيلين: ١٥٩.

اللسان العربي لتجعلها بديلة عما شذ جمعه بالواو والنون ملحقاً بجمع المذكر السالم ، إذ إن الأصل فيها (سنين) جمع تكسير ، أما (سنون) فهو شاذ[١].

وقد أفادت الشاعرة من صيغ الجمع المختلفة في تنويع صورها الفنية ، وفي المواءمة بين الأنساق اللغوية حيث تتبادل فيها الصيغ المواقع ، كما في قصيدتها (عند الرهبان)[٢] :

لم أجد زهرة السعادة والأفـ   ـراح عند الزهاد والراهبينا

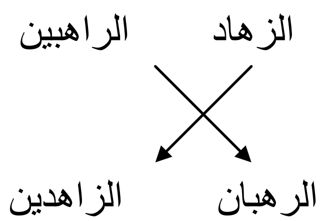
آه ضاعت أيام عمري ومازا   ل شراعي يطوي فراغاً حزينا

...

أولم اقطع البحار الى الرهـ   ـبان والزاهدين في الصحراء

أولم تُنكر الفضيلة ألوا   نك ؟ يالهفتاه ضاع رجائي

فقد جاءت أولا بـ (الزهاد) معطوفاً عليه جمع المذكر السالم (الراهبين) ثم جمعته تكسيراً على (الرهبان) معطوفاً عليه: (الزاهدين) جمع تصحيح :



ولم تنفرد الشاعرة (**نازك الملائكة**) بجمع سوى جمعها القرآن على : القرائين ، و: صهيوني على : الصهايين ،

(١) ينظر: شرح الرضي على الكافية: ٣٧٨/٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٧١/١.

تقول في قصيدة (أقوى من القبر)[1]:

المآذن والعتبات تساق سبايا

والقرائين حول نحور الصبايا

يقطعون سلاسلها بالسكاكين يا أمي

وتثورين في القبر يا أمي .

وفي قصيدة (الملكة والبستان)[2]:

وأرضي هذه درب النبوات وميلاد القرائين

حصاها خاشع لله ، والورد قرابين

فلن اتركها مصلوبة عند الصهايين

ممزقة ، مفتحة الشرايين .

ولعل القافية دفعتها – في المقطع الثاني – إلى هذا الجمع ، ولا سيما : الصهايين.

لقد أفادت الشاعرة (**نازك الملائكة**) من صيغ جمع التكسير في تكبير صورها الشعرية ، وتضمين أنساقها اللغوية معاني أضخم مما لو كانت ألفاظها مفردة. وقد أنبأت بها المتلقي هالة ما يعتريها من شجون وما تشعر به في مختلف الأمور . وقد جاءت في جلّها مطابقة لسنن اللسان العربي ولم تندّ عنها إلاّ قليلا عند جمعها (القرآن) ولم يسمع له ما أتت به وكذلك الصهايين .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٣٢/٢.

(٢) المصدر نفسه: ٤٥٠/٢.

رابعاً :

صيغ الفعل المزيدة

صيغ الفعل المزيدة :

لعل من نافلة القول التذكير بدلالة الاسم على الثبوت ، والفعل على الحركة والتجدد والتنوع في المعنى . ولنأخذ مثلاً من القرآن الكريم قوله تعالى : ﴿**أَوَلَمْ يَرَوْا إِلَى الطَّيْرِ فَوْقَهُمْ صَافَّاتٍ وَيَقْبِضْنَ مَا يُمْسِكُهُنَّ إِلَّا الرَّحْمَنُ إِنَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ بَصِيرٌ**﴾ الملك:١٩ . يقول (الزمخشري) : ((فإن قلت : لِمَ قيل : ويقبضن ، ولم يقل : وقابضات ؟ قلت : لأن الأصل في الطيران هو صف الأجنحة ؛ لأن الطيران في الهواء كالسباحة في الماء، والأصل في السباحة مد الأطراف وبسطها ، وأما القبض فطارئ على البسط للاستظهار به على التحرك ، فجيء بما هو طار غير أصل بلفظ الفعل ، على معنى أنّهن صافات ، ويكون منهن القبض تارة كما يكون من السابح))[١] .

وفضلاً عن الحركة و (الحياة) التي يهبها الفعل المجرد كما في الآية الكريمة للتركيب اللغوي ، وهو ما لم يغب عن وعي (**نازك الملائكة**) إذ ترى في الفعل إنسانية اللغة وحيويتها[٢]، فإن في الفعل المزيد معاني أكثر وألطف مما في المجرد . فقد يزاد على بنية الفعل حرف أو حرفان أو ثلاثة أحرف ليحصل المتكلم على ما يرومه من معان ، يقول (سيبويه) : ((والمعنى الذي في يفعل هو في الثلاثة إلا أنّ الزوائد تختلف ليُعلم ما تعني))[٣].

ومن منطلق صوتي فإن أغلب أفعال اللغات السامية تتكون من ثلاثة أصوات صامتة فتدخل عليها إضافات في أولها أو في حشوها لتحوير المعنى وتعديله ، مثل : (قاتل ، وانقتل ، وتقاتل ، واقتتل ، واستقتل) ، ((ولهذا السبب يمتاز الفعل في اللغات السامية بسلسلة من الأوزان المزيدة التي تعبر عن معان مشتقة من المعنى

---

(١) الكشاف: ٤/٥٨٥.

(٢) ينظر: ص: ٨٣- ٨٤، من الأطروحة.

(٣) الكتاب: ٤/ ٢٨١.

الأساس ، وتصاغ بتغيير الجذر تغييرات ثابتة ؛ للتعبير عن شدة الفعل ، أو تكراره ، وعن السببية ...))[1].

على أن الصيغ المزيدة متأخرة كثيراً عن ظهور الصيغ الدالة على أزمان حدوث الفعل[2].

إن الحاجة إلى التعبير بالصيغ المزيدة في لغة التخاطب العادي قد تكون اقل منها في اللغة الفنية التي تدرس فيها على أنها مظهر لغوي وملمح أسلوبي ؛ لأنها توحي للمبدع وللمتلقي دلالات جمالية متنوعة لا يستشعرها المتكلم والسامع العاديين .

وغير المعاني الجمالية ، فإن المبدع يفيد من الصيغ المزيدة في إقامة موسيقاه الشعرية ، والحفاظ على انتظام الوزن .

و (**نازك الملائكة**) ذات المعرفة النقدية والموهبة الشعرية ، تتلذذ بالصيغ المزيدة وتستشعر منها ما قد لا يشعر به اللغويون عندما يذكرون معاني جامدة لهذه الصيغ . لذا سيكون البحث عما في شعرها من صيغ مزيدة على وفق ما رآه اللغويون ، وما تراه هي ايضاً .

أ. <u>صيغة (تفعَّل):</u>

المزيد في هذه الصيغة : التاء وتضعيف العين : وقد ذكر اللغويون معاني لهذه الصيغة ، أبرزها : التكلف ، والعمل المتكرر في مهلة ، والاتخاذ ...[3] .

لكن (**نازك الملائكة**) ترى أنّ ما يميز الأفعال المصوغة على هذه الصيغة هو إنها تعطي معنى الاحتشاد وبذل الجهد وتجميع الطاقة النفسية والجسدية ، تقول : ((**إنّ ابرز ما يميز الأفعال التي تصاغ على قياس (تفعّل) هو الاحتشاد وبذل الجهد**

وتجميع الطاقة النفسية والجسدية من أجل غرض مهم ، ويبدو ذلك واضحاً في أفعال هذه الصيغة مثل : (تأمل ، وتبصر ،

([1]) فصول في فقه العربية: ٤٥.

([2]) ينظر: تأريخ اللغات السامية: ١٦.

([3]) ينظر: الكتاب: ٤/٧١- ٧٣ ، أدب الكاتب: ٣٥٩- ٣٦٠، شرح الرضي على الشافية: ١/١٠٤- ١٠٧.

وتعمق ... ففي هذه الأفعال جميعاً وقوف وتهيؤ نفسي لعمل شيء مهم . إن تضعيف عين الفعل يشير الى حبس النفس عن عمل شيء وهذا الحبس يكثف العمل ويجعل الطاقة عليه أقوى ؛ لأن المتريث مثلاً قد أوقف اندفاعه الى الحركة وحبسه ، وحين يقف متحفزاً دون أن يتحرك يحتشد عمل التريث ، ومثل هذا قولنا (بصر ، وتبصر) ، فإنهما تختلفان عن معنى (بصر وأبصر) اللتين تعنيان أنه نظر مرة واحدة سريعة فرأى))[1]. وتعتقد أن الفعل على هذه الصيغة أكثف حتى من مثيله على صيغة (افتعل) ويوحي بفترة انتظار أطول وأمّر ومثلت لهذا بالفعل : تنظر ، والفعل : انتظر .

أما في شعرها فقد كانت هذه الصيغة ملمحاً أسلوبيا واضحاً ، حققت فيها المعنى الذي تستشفه منها ، وكذلك انتظم بها وزنها العروضي[2]، تقول في قصيدة (أغنية للإنسان)[3] :

صرخات الإعصار ايقضت الرعـ ـب بقلب الطبيعة الملهم

تتلوى الأشجار ضارعة والـ ـمطر البارد الشتائي يهمي

تتلوى في رعشة ، في جنون وفؤاد الإعصار في غليانه

تتلوى كأنها روح إنسا ن يريد الخلاص من أحزانه

وفي قصيدة (كبرياء)[4]:

([1]) سايكلوجية الشعر: ٢٦.

([2]) ينظر : مثلاً : الأعمال الشعرية الكاملة : ١/٥٩ ، ١/ ١١٤ ، ١/ ١٢٥ ، ١/ ١٦٥ ، ١/ ١٨١ ، ١/ ١٩٣ ، ١/ ١٩٩ ، ١/٢٤١ ، ١/٣١٠، ١/٣٤٠ ، ١/٣٩٩ ، ١/٤١٧، ١/٤٤٤ ، ٢/٢٥ ، ٢/٥٠، ٢/٨٩ ، ٢/٩٤، ٢/٩٦، ٢/٩٧، ٢/٩٨، ٢/٣٦٣ ، ٢/٣٠٨ .

([3]) المصدر نفسه: ١/١٩٣- ١٩٤.

([4]) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/٢٥.

لو تكلمت كيف ترتعش الأشـ ـعار حزناً وترتمي في عياء

لو كشفت السر العميق فمــاذا يتبقى مني سوى الأشـــلاء ؟

لو تكلمت رعشـــة في حياتي وكيانـــي تلـح أن أتـــكلّم

وســـكوتي العميق يكتـــم أنفا سي وقلبي يكاد أن يتـــحطم

وفي قصيدة (الشهيد)[١]:

يا لحمقى أغبياء

منحوه حين أردوه شهيداً

ألف عمر و شباباً وخلوداً

وجمالاً ونقاء

...

إنه عاد نبيا

وهو قد أصبح ناراً تتحرق

في أمانينا وثأراً يتشوق

وغداً يُبعث حيا

ففـــي المقطـــع الشـــعري الأول بنـــت ثلاثـــة أبيـــات متتاليـــة علـــى الفعـــل (تتلـــوى) وهـــو علـــى صـــيغة (تتفعـــل) . أبعـــدت الســـأم عـــن المتلقـــي مـــن تكـــراره بتنويـــع مـــا بعـــده ، فمـــرة قالـــت : تتلـــوى الأشـــجار...، ومـــرة: تتلـــوى فـــي رعشـــة... ، وأخيـــرة : تتلـــوى كأنهـــا... لترســـم بهـــا صـــورة حيّـــة وكـــأن المتلقـــي يـــرى أشـــجاراً تتحـــرك وتتمايـــل بـــبطء تمـــايلاً على دُفعات .

(١) المصدر نفسه: ١٧٠/٢.

وبالمعنى نفسه جاءت الأفعال (تكلم ، يتبقى ، أتكلم ، يتحطم) في المقطع الثاني ، وكذلك الأفعال : (تتحرق ، تتشوق) في المقطع الثالث . لتعطي الصيغة المزيدة دفقة معنوية وعروضية تنبئ عما فيها من وهج نار مستعر ، تدفع بالأجيال أماما، وتثير فيهم شوقاً يتجدد إلى الثأر .

ب. صيغة (تفاعل) :

المزيد في هذه الصيغة هو التاء والألف. وقد ذكر اللغويون إن المشاركة والتظاهر بما هو خلاف الحقيقة هما ابرز معاني في هذه الصيغة ، فضلاً عن معان أخرى[١].

إن الناطق المتذوق كلام العرب يستشعر في هذه الصيغة زمناً أطول وجهداً اكبر بفعل زيادة الألف ، وكذلك في التاء التي تضفي عليها معنى الفاعلية الذاتية .

أما (**نازك الملائكة**) فإنها تتذوق في الأفعال التي على هذه الصيغة معنى البطء والحركة المرتخية المتمهلة ، تقول وهي تتحدث عن الفعل (توارى) : **((فالفعل (توارى) بطبعه ممطوط ، فيه بطء ، وانسحاب متريث وتلك خاصية الأفعال المقيسة على (تفاعل) ، مثل (تلاشى ، وتهادى، وتمادى) فهي توحي بحركة مرتخية متمهلة ، ومن المؤكد أن الشاعر لو استعمل كلمة (غاب) في مكان (توارى) لما استطاع أن يعطي هذا الأثر))**[٢].

---

(١) ينظر: الكتاب: ٧٩/٤- ٨٠ ، ديوان الأدب: ٤٧٣/٢ ، شرح المفصل: ١٥٩/٧.

(٢) قضايا الشعر المعاصر: ٢٤٩- ٢٥٠.

وقـــد اســـتعملت الشـــاعرة هـــذه الصـــيغة بهـــذه المعـــاني فـــي شعرها[1] ، كقولها في قصيدة (أغنية للإنسان)[2] :

القصور البيضـــاء هبت من الحـ ـلم على منجل الردى القـــتال

تتهاوى أحجارها السود في صمـ ـت وتنهار في سكون الليالي

وقولها في قصيدة (على حافة الهوة)[3] :

وإن يكن تحت الدجـــــى بلبلٌ

فاســـتحلفيه أن يصوغ الرثاء

وإن تساقى الزهر عطر الندى

فقطرة منه لجســـمي ارتواء

وفي قصيدة (أغنية الهاوية)[4]:

قفي لحظة يا حبال الحياه

ولا تتركيني هنا

معلقة بالفراغ الرهيب

فأمسي القريب

تلاشى على آخر المنحنى

---

(1) ينظر : مثلا : الأعمال الشعرية الكاملة : ١٥٢/١ ، ٢٢٠/١ ، ٣٦٣/١ ، ٣٧٣/١ ، ٣٩٣/١ ، ٥٢/٢ ، ٢٦/٢ ، ٣١/٢ ، ٤١/٢ ، ٥١/٢ ، ٥٢/٢ ، ٥٤/٢ ، ٨٩/٢ .

(2) المصدر نفسه: ٢١٩/١.

(3) المصدر نفسه: ٣٩٤/١- ٣٩٥.

(4) المصدر نفسه: ٨٩/٢.

فقد جاء في المقطع الأول الفعل (تتهاوى) وهو على صيغة (تتفاعل) وفي المقطع الثاني الفعل (تساقى) ، وفي الثالث (تلاشى) على الصيغة نفسها ، وهي دالة على الحركة المرتخية المتمهلة المترثية ، كما قالت بهذا(**نازك الملائكة**). ولو استعملت المجرد منهما لما حصلت على هذا المعنى .

صيغة (استفعل) :

المزيد في هذه الصيغة : الهمزة والسين والتاء ، وقد ربط بعض اللغويين بين هذه الزيادة وبين ما تعطيه من معنى ، يقول(ابن جني) : إنه كلما ((ازدادت العبارة شبهاً بالمعنى كانت أدل عليه ، واشهد بالغرض فيه ، وذلك نحو (استفعل) فجاءت الهمزة والسين والتاء زوائد ثم وردت بعدها الأصول : الفاء والعين واللام، فهذا من اللفظ وثق المعنى الموجود هناك . وذلك إن الطلب للفعل والتماسه والسعي فيه والتأني لوقوعه تقدمه ، ثم وقعت الإجابة إليه ، فتبع الفعل السؤال فيه والتسبب لوقوعه))[1] . أي إن الطلب هو المعنى الأبرز لهذه الصيغة فضلاً عن معان أخرى[2].

أما (**نازك الملائكة**) فإنها ترى في هذه الصيغة معنى الارتخاء والانسجام ، تقول : ((**يبدو لنا في صيغة (استفعل) الجميلة معنى آخر كامن هو : الارتخاء والانسجام والراحة الكاملة، ونلاحظ هذه المعاني في الأفعال : (استمطر ، واستسقى ، واستنزل، واستمر) ففي هذه الأفعال نجد الحدث المطلوب سهلاً ليناً لا جهد فيه**))[3] .

ولا أظنها مصيبة في هذا الرأي ؛ ففي أفعال هذه الصيغة – حتى التي ذكرتها هي – جهد يبذله الفاعل اكبر مما في سواها من المجرد .

---

(١) الخصائص: ١٥٦/٢.

(٢) ينظر: الكتاب: ٧٠/٤-٧١ ، شرح المفصل: ١٦١/٧.

(٣) سايكلوجية الشعر: ٢٦.

وقد جاءت هذه الصيغة في شعرها في مواطن عدة[١] ، كقولها في قصيدة (أغنية للإنسان)[٢] :

والأكف التي انطوت وهي ما زا   لت تحوك الطموح والأهواء

لم تزل غضة أصابعها اللد   نة تستعصر الحصى والهواء

وفي قصيدة (أغنية للأطلال العربية)[٣]:

وتستعجم الدار يا عربي   وتُغرق في صمتها لا تجيب

فإن تبك ، تستبك جدرانها يرد   عليك السكون الرهيب

مسارح آرامها دنستها   خطى الوافد الأجنبي المريب

وارض نزار وبكر ووائـ   ـل خطوا على رملها تل أبيب

وفي قصيدة (النسر المطعون)[٤] :

في قلبه النابض قد اغمدوا   رمحاً غليظ الخد خشن الشفاه

من صدره الحرّ يغذي الثرى   والورد يستنبه من دماه

يا رمح إسرائيل مهما ارتوى   من جنحه من روحه من مناه

يبقى ثرانا عربي الشذى   والضوء ، يبقى عربي المياه

---

(١) يُنظر : مثلاً : الأعمال الشعرية الكاملة : ٤٩/١ ، ٦٤/١ ، ١٣١/١ ، ١٦٠/١ ، ١٨١/١ ، ٢١٢/١ ، ٢٢٠/١ ، ٣٦١/١ ، ٣٦٣/١ ، ٣٩٤/١ ، ٤٢٣/١ ، ٤٢٧/١ ، ٤٨١/١ ، ٣٣/٢ ، ٢٩٥/٢ ، ٣٢٤/٢ ، ٣٤٥/٢ ، ٣٦١/٢ ، ٤٣٢/٢ .

(٢) المصدر نفسه: ٢٢٠/١.

(٣) المصدر نفسه: ٣٢٤/٢.

(٤) المصدر نفسه: ٣٤٥/٢.

وحسبنا أن نتأمل في الأفعال : ((تستعصر) في المقطع الأول ، و (تستبكِ) في المقطع الثاني ، و (تستنبه) في الثالث وفي السياقات التي وردت فيها هذه الأفعال لنرى الجهد والصعوبة التي تخفيها صيغة (استفعل) وراء حروفها ، وطبيعة جرسها .

لقد شكلت هذه الصيغ الثلاث ملامح بارزة في أسلوب (**نازك الملائكة**) الشعري ، واستعملتها أكثر من الصيغ المزيدة الأخرى. وقد وظفت الشاعرة هذه الصيغ دلالياً في تجسيد المعاني التي أرادت إيصالها الى المتلقي وعبرت بها عما في نفسها ، وموسيقياً خدمة للنظام الشعري وتحقيقاً للشاعرية في أنساقها التعبيرية.

ث:

الفعل : (عاد)

الفعل (عاد) :

يبدو أنّ الدلالة المعجمية لهذا الجذر اللغوي (ع و د) والتي هي : الرجوع الى أمر وعيه الفاعل وانطلق منه[1] . وبعيداً عما أثر في إبداعها – الترجمة والشعراء الآخرون – هي ما دفع الشاعرة (**نازك الملائكة**) الى استعماله بكثرة ، فهي تعيش القلق والفشل والندم كلما حاولت التخلص مما هي فيه ، فإذا قالت : (لم أعد) فبه دليل على قلة حيلتها ونفاد صبرها وضجرها ، وإذا قالت (عد ، لنعد...) فلذهاب شيء عنها وفقدانه تحاول إرجاعه .

وقد شكل استعمال هذه الوحدة اللغوية في بناء أنساقها اللغوية ظاهرة أسلوبية بارزة ، حيث تجاوز الرقم : (٢٧٠) مائتين وسبعين موضعاً – فيما أحصيت – وهو رقم كبير موازنة بغيرها من الوحدات اللغوية الأخرى، فنجدها تقول:(عاد ، عادت ، عدت ، تعود ، نعود ، أعد ، عُد ، لنعد ، لأعد ، عودي ، عودوا ...)[2] .

تقول في مطولتها : (أغنية للإنسان)[3]:

ذهب الأمس لم اعد طفلة تر قب عش العصفور كل صباح
لم أعد أبصر الحياة كما كا نت رحيقاً يذوب في أقداحي
لم أعد في الشتاء ارتقب الأمـ طار من مهدي الجميل الصغير
لم أعد اتبع الحمامة إن غنّـ ـت وألهو على ضفاف الغدير
لم أعد استطيع أن احكم الزهـ ـر وأرعى النجوم في كلّ ليل

---

(١) ينظر: لسان العرب: (عود): ٣١٥/٣.

(٢) يُنظر : مثلاً الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٧/١ ، ٣١/١ ، ٤٠/١ ، ٥٢/١ ، ٦٥/١ ، ٧٠/١ ، ٨٥/١ ، ١١١/١ ، ١٢٤/١ ، ١٣٥/١ ، ١٤٢/١،١٥٥/١، ١٧٢/١، ١٩٦/١، ٢٠٢/١ ، ٢٠٥/١ ، ٢٢٣/١، ٢٤/١، ٢٦٢/١، ٢٨٢/١ ، ٣٠٥/١ ، ٣٥٨/١ ٣٨٧/١ ، ٣٩٩/١ ، ٤٠٧/١ ، ٤٦٧/١ ، ٤٧٢/١ ، ٣٤/٢ ، ٩٠/٢ ، ٩٣/٢ ، ١٠٩/٢ ، ١٢٠/٢ ، ١٣٥/٢ ، ١٦٣/٢، ١٧٥/٢، ١٨٣/٢، ١٨٩/٢، ٢١٠/٢، ٢٤٩/٢، ٢٧٠/٢، ٢٩٧/٢، ٣٠٣/٢، ٣٠٦/٢، ٣٥٣/٢، ٣٧٥/٢، ٨٠/٢ .

(٣) المصدر نفسه: ٢٠٢/١-٢٠٣.

لم أعد امزج الوجــود بقلـبي واعدّ الحياة قصة طــــــفل

فقـــد اســـتعملت الفعـــل (عـــاد) منفيـــاً بـــ (لـــم) فـــي كـــل أبيــات المقطــع الشــعري. وكعادتهــا فــي تكثيــف المعنــى التــي تريــد إيصــاله للمتلقـــي . وهـــذا التكـــرار ينبـــئ عمـــا فـــي نفســـها مـــن ضـــجر وملـــل وعـــدم تحمل ونفاد صبر . وقد قصدت به كذلك تنويع الصور والأفكار .

وتقول في قصيدة (نغمات مرتعشة)[1] :

عد لم يزل قلبي نشيداً حـالما

يشدو بحبك لحنه المفتـون

عد فالكآبة أغرقت بظلامهـا

روحي ، فليلي ادمعٌ وشـجون

عدْ ، لا تدع نفسي يعذبها الأسى

ويعضُ فيها خافق محــزون

عُد فالحياة – إذا رجعت – أشعة ٌ

ومشاعر سحرية وفتـــون

فـــي هـــذا المقطـــع نجـــد الفعـــل بصـــيغة الأمـــر (عُـــد) فـــي أربعة مواضع طلباً منها وأملا بعودة شيء فقدته ولكنها تراه قريباً.

وتقول في قصيدة (نهاية السلّم)[2]:

عُد ، أم سيموت ،

صوتي في سمعك خلف المنعرج الممقوت

وأظل شاردة في قلب النسيان

لاشيء سوى الصمت الممدود

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٩٩/١.

(٢) المصدر نفسه: ٨١/٢.

فوق الأحزان

لاشيء سوى رجع نعْسان

يهمسُ في سمعي ليس يعود

لا ليس يعود

استعملت الشاعرة في هذا المقطع الفعل (عاد) بصيغتين: الأمر (عُد) والمضارع (يعود) مرتين .

وتقول في قصيدة (طريق العودة)[1] :

نعود إذن في طريق الإياب المرير

وكنا قطعناه منذ زمان قصير

...

دقائقه نسجتها المنى

وكنا نسميه ، دون ارتياب ، طريق الأمل

فما لشذاه أفلْ

وفي لحظة عاد يدعى طريق الملل

وعدنا نسير ويسلمنا المنحنى

وفي هذا المقطع نجد الفعل بصيغة المضارع (نعود)، وبصيغة الماضي (عاد ، وعدنا) وقد صوّرت به الشاعرة عودتها ، أي رجوعها الى ما انطلقت منه بحثاً عن الاستقرار النفسي والأمان المنشود وحتى إذا أضفى السياق اللغوي على الفعل (عاد) معنى آخر أي: بمعنى:صار، فإن دلالته المعجمية بقيت هي المهيمنة .

وبذا تكون الشاعرة قد وظفت الفعل: (عاد) في انساق لغوية معاصرة لم تكن مألوفة في الشعر العربي القديم ، وإن ذهب بعض الباحثين الى أن هذا يرجع الى تأثرها بالترجمة ؛ لأنها ترفض

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٨٠/٢.

الترجمة الحرفية غير المنضبطة مع قواعد العربية[1] ، ومن ثم فقد تبنت هذه الأساليب تجديداً وإحياءً لألفاظ اللغة ورفضاً منها للقوالب الكلامية الجاهزة التي ذمتها في حال استعملها المعاصرون .

---

(1) ينظر: ص من الأطروحة

ج.

لفظة (كل)

لفظة (كل) :

تـــدل لفظـــة (كـــل) فـــي اللســـان العربـــي علـــى الاســـتغراق والإحاطـــة ، ولا بـــد لهـــا مـــن الإضـــافة لفظـــاً أو تقـــديراً ، إلا إذا كانـــت تابعـــة، كـــأن تكـــون نعتـــاً لنكـــرة أو معرفـــة[١] نحـــو: (أكرمنـــا ضـــيفاً كـــل ضـــيف ، وهـــم القـــوم كـــلّ القـــوم) ، أو أن تكـــون توكيـــداً لمعرفـــة ، كقولـــه تعالى: ﴿فَسَجَدَ الْمَلائِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ﴾ الحجر: ٣٠ .

وفـــي الكـــلام الفنـــي يتـــيح معنـــى الإحاطـــة والاســـتغراق للمبـــدع أن يتوســـع فـــي المعـــاني التـــي يتحملهـــا منتجـــه الإبـــداعي ، ومـــن ثـــم تقديم صورة شعرية مستوفية لأبعادها بواسطة الكلمات .

ومـــن أســـلوب (**نـــازك الملائكـــة**) أن تســـتعمل لفظـــة (كـــل) في شعرها كثيراً[٢] . لا سيمّا وهي مضافة الى نكرة .

تقول في قصيدة (نداء إلى السعادة)[٣] :

كل لون تعيش خلف صفائه

ظلمة تأكل الجمال

كل حب يضم خلف انتشائه

بذرة الموت والزوالْ

---

(١) ينظر: أحكام (كل) وما عليه تدل: ٢٩ ، مغني اللبيب: ٢٥٥/١.

(٢) ينظر:مثلا:الأعمال الشعرية الكاملة:٢٧/١، ٤٣/١، ٥١/١، ٦٠/١، ٧٤/١، ٨٤/١، ٩٩/١، ١١٤/١، ١٢٣/١، ١٣٧/١، ١٤٤/١، ١٥٦/١، ١٧٥/١، ٢٢٧/١، ٢٦٧/١، ٣٧٠/١، ٤١٥/١، ٥٠١/١، ٢٧/٢، ٦٥/٢، ١١١/٢، ١٨٢/٢، ٢٢٦/٢، ٢٩٨/٢، ٣٤٣/٢، ٣٩٥/٢، ٤٥٢/٢، ٤٧٤/٢، ٢/ ٥٠٨.

(٣) المصدر نفسه: ٢٤٨/١.

وفي قصيدة (الخطوة الأخيرة)[1] :

أي حلم ذابل فــوق الرمــال

صغت فيه كلّ موسيقى حياتي

كل أحلام شـــــبابي وخيالي

كل ما في خافقــي من نغمات

وتقول في قصيدة (يوتوبيا الضائعة)[2] :

صدى ضائع كسـراب بعيد   يجاذب روحي صباح مساءْ

...

يموت على رجعه كلّ جرح   بقلبي ويشـــرق كلّ رجـاءْ

وفي قصيدة (أقوى من القبر)[3]:

كل يوم تموتين في القدس ، كلّ صباح

يقتلونك،تنقل أخبار موتك سود الرياح

...

كلّ يوم دموع جديده

خسيء الدمع ، إنّ الخيام عنيده

وأماني العدو بليده

والنجوم بعيده

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٩٤/١- ٤٩٥.

(٢) المصدر نفسه: ٢٧/٢.

(٣) المصدر نفسه: ٤٣٧/٢.

ففي المقطع الأول نجد : (كل لون ، وكل حب) ، وفي الثاني: (كل موسيقى، وكل أحلام ، وكل ما) ، وفي الثالث : (كل جرح ، وكلّ رجاء) . أما في المقطع الرابع فنجد : (كل يوم) وقد استعملتها مرتين . وفي كل هذه المواضع نجد الشاعرة قد أضافت (كل) الى نكرة لتحقيق معنى الإحاطة والاستغراق .

الخاتمـــــــــة:

الخاتمة

بعد إنعام نظر، وتأني قراءة ، وجهد بحث في نتاج المبدعة العراقية (**نازك الملائكة**) (رحمها الله) النثري والشعري، وفي ما له علاقة بموضوع الأطروحة، خلص الباحث إلى ما يأتي:

- إن الأسلوب والأسلوبية مصطلح له جذور متأصلة في وعي ومؤلفات علماء العربية القدماء بدءا من الخليل بن أحمد الفراهيدي، لكنه لم يكن علما قائما له ضوابطه وقوانينه إلى أن ظهرت ملامحه عند (عبد القاهر الجرجاني) باسم:(النظم) الذي هو توخي معاني النحو في الكلام،وإن أسلوب فنان ما يعرف من طريقة نظمه ورصفه مفردات اللغة في أنساق جارية على وفق سنن اللسان المتواضع عليها التي وقرت في ذهن كل من المنشئ والمتلقي.فالفنان كصاحب فصوص -بحسب تعبير ابن المقفع- يرتبها بموهبته لتظهر متآلفة متناسقة، لكن ما يفرق بين البحث الأسلوبي وبين البحث البلاغي هو إن الأسلوبية تأخذ بالحسبان الظروف المحيطة بالمبدع وبالمنتج،على عكس البحث البلاغي الذي يدرس المنتج المبدع بمعزل عن صاحبه.

وتطبيقا لمقتضيات البحث الأسلوبي فإن محيط (**نازك الملائكة**) الاجتماعي والثقافي قد بدا أثره واضحا في شعرها وكأنه صدى له ، حيث ظهر جليا تأثرها - في الشعر خاصة- بمحيطها العائلي المتعلم ، وبمسكنها ، وبدراستها الأدبين العربي والغربي، وبنفسها القلقة المتشائمة نتيجة تأثرها بالفلسفة الوجودية، وبما عايشت من حوادث كونية، إلى إيمانها واطمئنانها لجدوى الخلق والوجود. كل هذا كان له كبير الأثر في نفسها ومن ثم في نتاجها.

- لقد كانت لـ(**نازك الملائكة**) آراء في اللغة عامة وفي لغة الشعر خاصة ولاسيما فيما سمي في البحث بـ:(الأسلوب الداخلي) الذي يمثل علاقة الشاعر باللغة.إذ تقول: إن الشعر الحق سكرة لغوية تتحول فيها اللغة إلى أضواء وموسيقى وظلال. أما ما تنماز به لغة الشعر عن لغة النثر فقد سمي بـ:(الأسلوب الخارجي) وترى فيه: أن لغة النثر فضفاضة موسعة ينطلق فيها الناثر دونما خوف أو حذر من الإطالة،على عكس لغة الشعر التي يجب أن تكون مضغوطة مركزة تحوي معاني كثيرة بأقل ما يمكن من ألفاظ ، وأن تتسم بنوع من الغموض إثارة وتنشيطا لذهن المتلقي.

وتعتقد (**نازك الملائكة**) أن للصوت المفرد من أصوات العربية دلالة خاصة به يكتسبها من مخرجه وطريقة تكونه متابعة في هذا بعض القدماء وفي مقدمتهم: (ابن جني) بآرائه المعروفة.وترى أن الشاعر يحس الأصوات إحساسا خاصا لتأتي في شعره متناسقة متآلفة،وإن كل حرف وجد في مكانه لسبب مكين من الأسباب الاجتماعية والجغرافية ، ويميل الباحث إلى الرأي القائل بعدم دلالة الصوت المفرد على معنى ما لم يقترن بأصوات أخرى تكون مفردة متواضع عليها وعلى دلالتها.

إن ما يسجل لها ، على الرغم من دعوتها إلى التجديد في كل شيء هو: احترامها قواعد النحو العربي ورفضها المساس بها ، وانتقادها محاولات بعض معاصريها الذين أرادوا نقض هذه القواعد بدعوى التجديد ومواكبة العصر،إذ ترى أن لغتنا العربية كيان جميل مكتمل ، وإن قوانينها منبع جمالها، وأن علينا المحافظة عليها وعدم الاستهانة بها،وإذا أراد أحد التجديد فإن في العربية كنز دفين من المفردات والأساليب لم تمتد إليها أيد المبدعين بعد،وإنها عطاء لاينفد وتعطي جديدا للعصور كلها.

ولها رأي في الفعل قسما من أقسام الكلام ، هو إنه يمثل إنسانية اللغة وأحاسيس الناطقين بها وتقلبات حياتهم.وهو رأي لايبتعد كثيرا عن رأي علماء العربية القدماء الذين بينوا

أن في الفعل دلالة على الحركة والتجدد بخلاف الاسم الذي يدل على الثبات. لذا فهي تذهب - مثلا - إلى أن تقديم الاسم على الفعل يذهب بحيوية الكلام وبقوة الاسم ، وهي بهذا توافق البصريين على إعرابهم الاسم المقدم على فعله مبتدءا لا فاعلا.

وترفض (**نازك الملائكة**) وجود الترادف في العربية؛ لأنه لا يمكن أن تكون كلمتان بمعنى واحد ولابد أن يكون بينهما فرق على وجه ما.وهذا يتسق مع رأيها في دلالة الصوت المفرد،فالأصوات(فونيمات) مكونة للكلمات(مورفيمات).

وتعيب على الشعراء استعمالهم ألفاظا عامية ؛ لأنها لغة ساذجة تعكس العواطف البدائية وضحالة الفكر . وكذلك استعمالهم ألفاظاً قاموسية ؛ لأنها تقتل الشعر قتلا وتقطع سبيل التواصل بين المبدع والمتلقي. وقد التزمت كثيرا بما نظرت وأوصت به غيرها.

- أما في شعر (**نازك الملائكة**) فإن الحزن والقلق والتشاؤم والتشكك هو ما يلفت انتباه المتلقي ولا سيما في شعر المرحلة الأولى التي تعد مرحلة التعبير عن النفس عند أغلب الشعراء. فكيف بها وهي تعترف صراحة بأنها تعبر عن نفسها في جل نتاجها الشعري!. وقد أفادت الشاعرة من أغلب أنساق وأساليب العربية منبهات ومعينات أسلوبية لإثارة المتلقي وشد انتباهه إلى فنها،والتعبير بها عن حزنها وقلقها ولاسيما أنساق: الاستفهام بأدواته ، النداء والندبة والاستغاثة، والأمر، والتمني ، وكذلك نسق التكرار الذي أضحى مزية في شعرها أفادت منه في ما يمكن تسميته بـ: التكثيف اللغوي، الذي اتخذت منه وسيلة ضغط على ذهن المتلقي لترسخ وتؤكد ماتريد إيصاله إليه. وهي في توظيفها هذه الأنساق خدمة لصورها الشعرية وموسيقاها لم تحد عن سنن اللسان العربي، ولم تأت بجديد فيها.

- ولما كانت الأسلوبية تعنى بدراسة مجال التصرف في حدود قواعد اللغة، انضوى (العدول) الذي عرفه علماء العربية القدماء تحت هذا الباب من البحث الأسلوبي . وقد بين البحث أنه المصطلح الأمثل وأن غيره مثل: (الانزياح، الانتهاك، الشناعة، خرق السنن...) لا يمكن قبوله بديلا عنه في درس العربية الحديث ؛ لأن العدول ليس خرقا لقواعد العربية ولا انزياحا عنها بل هو مزيتها ووجه من وجوه إعجازها،وبه نزل الذكر الحكيم فبهت الذي كفر.وقد اجترح تعريف له هو إنه: سلوك لغوي جمالي ترتفع به دلالة أنساق النص على الاستعمال البريء للغة .

وشعر (**نازك الملائكة**) مثابة لتجليات العدول ولا سيما الحذف والذكر ، والتقديم والتأخير التي أفادت منها في تحقيق المعاني التي أرادتها وفي إضفاء الشعرية على منتجها الإبداعي وفي خدمة نظامه الموسيقي العروضي. وقد سارت به على ما شاع في اللسان العربي فلم تنتهك قاعدة، ولم تخرق سنة. وحتى ما جاز للشعراء من ضرورات شعرية فإنها ابتعدت عنها إلا ما ندر، وقد أشير لها في مواضعها.

- أما مفرداتها فإنها من المعجم العربي وهي مما تتلاءم مع روح العصر.لكن ألفاظا أنارت شعرها وزها بها ، تلك هي: الألفاظ القرآنية ، التي تدل على تأثرها بالقرآن الكريم. وقد استعملت منه مفردات لا تراكيب كاملة.

وبرزت كذلك الألفاظ الدالة على الطبيعة تأثرا بغيرها من الشعراء العرب: (علي محمود طه ، محمد حسن اسماعيل ، وابراهيم ناجي) ، ومن الغربيين: (كيتس،شيلي ، بايرون ، وغيرهم) ، وحبا منها للطبيعة الحية. وقد أحسنت الشاعرة توظيفها في رسم صورها الشعرية وخدمة موسيقاها.

وكثرت في شعرها صيغ من جموع التكسير ولاسيما: (أفعال،فعول) ، عبرت بها الشاعرة عن كبر حجم ما تشعر به تجاه مختلف الأمور. إلا أنها لم تلتزم بما قالت به في هذا الباب وهو إنها تفضل جمع (سنة) على: (سنين) وتعربها بالحركات،

فقد جمعتها جمع سلامة. وما تفردت به هو جمعها (القرآن) على: (القرائين) ، و(الصهيوني) على: (الصهايين) ، إذ لم يسمع لهما هذا الجمع.

وشكل استعمالها بعض الصيغ الفعلية المزيدة ملامح أسلوبية بارزة، ولا سيما صيغة: (تفعل) التي ترى فيها معنى الاحتشاد وبذل الجهد، متابعة في هذا النحويين في بيانهم معنى هذه الصيغة. وصيغة: (تفاعل) التي تتذوق فيها معنى البطء والحركة المتمهلة المتريثة. والمعنى الأشيع لها عند النحويين هو: المشاركة ، فضلا عن معان أخر. وكذلك صيغة: (استفعل) التي يشيع في استعمالها: الطلب ومعان أخرى، لكن (**نازك الملائكة**) ترى فيها معنى الارتخاء! وهذا ما لا يقبل، إذ إن بذل الجهد واضح في المفردات التي على هذه الصيغة.

ومما يلفت انتباه المتلقي أيضا هو استعمالها الفعل:(عاد) الذي يظهر نفسيتها المتأرجحة بين اليأس والأمل. وكذلك لفظة: (كل) التي أفادت منها في بناء تراكيبها ، ومن معناها (الإحاطة والشمول) في تحقيق المعنى الذي تبغيه.

- وخلاصة القول : إن (**نازك الملائكة**) قد انطلقت - في آرائها اللغوية - بالجديد من القديم، وإن لغتها في شعرها كانت واضحة غير معقدة ، سواء كان ذلك بأنساق تعبير معاصرة موافقة لقواعد النحو العربي، أم باستعمالها مفردات تلوكها الألسن ليست بغريبة ، ولا وعرة ، ولا ثقيلة على اللسان ولا على السمع.

المحتويات

مصادر البحث و مراجعه

القرآنُ الكَريم

١. أبحاث ونصوص في فقه اللغة العربية: د. رشيد عبد الرحمن العبيدي ، مطبعة وزارة التعليم العالي ، بغداد ، ١٩٨٨م.
٢. الإبداع الموازي (التحليل النصي للشعر): د. محمد حماسة عبد اللطيف ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠١م.
٣. إتجاهات البحث الأسلوبي (مقالات مترجمة): د. شكري محمد عياد ، دار العلوم ، ١٩٨٥م.
٤. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي: د.عبد الحميد جيده ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط١، ١٩٨٠م.
٥. الإتقان في علوم القرآن: جلال الدين عبد الرحمن السيوطي(٩١١هـ). وبالهامش: إعجازا لقرآن للقاضي أبي بكر الباقلاني ، المكتبة الثقافية ، بيروت ، ط١، ١٩٨٠م.
٦. أحكام كل وما عليه تدل: تقي الدين علي بن عبد الكافي السبكي، تح: د. طه محسن ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠م.
٧. إحياء النحو: إبراهيم مصطفى ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، ١٩٥٩م.
٨. الأدب الصغير: ابن المقفع ، تح: أحمد زكي ، مصر، ١٩٦١م.
٩. أدب الكاتب: أبي محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري(٢٧٦هـ) ، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط٣ ، ١٣٧٧هـ=١٩٨٥م.
١٠. أدوات النص: محمد تحريشي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠م.
١١. أساليب الاستفهام في القرآن الكريم:عبد العليم السيد فودة ، مؤسسة دار الشعب، القاهرة،د.ت.
١٢. أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين:د.قيس اسماعيل الأوسي ، بيت الحكمة ، ١٩٨٨م.

١٣.أسرار البلاغة:عبد القاهر الجرجاني ، صححه وعلق عليه: السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان ، ١٣٩٨هـ=١٩٧٨م.

١٤.أسس علم اللغة: ماريو باي ، ترجمة: د.أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط٨، ١٤١٩هـ=١٩٩٨م.

١٥.الأسس اللغوية لعلوم المصطلح:د.محمود فهمي حجازي ، مكتبة غريب،د،ت.

١٦.الأسس النفسية للإبداع الفني:مصطفى سويف،دار المعارف،مصر، ١٩٥٥م.

١٧.الأسلوب(دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية):د.أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية،ط١، ١٩٧٦م.

١٨.الأسلوب والأسلوبية:بيير جيرو،ترجمة:د.منذر عياشي،مركز الإنماء القومي، بيروت،د،ت.

١٩.الأسلوب والأسلوبية:كراهام هاف،ترجمة:كاظم سعد الدين،دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥م.

٢٠.الأسلوبية:جورج مولينيه،ترجمة:د.بسام بركة،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،ط١، ١٤٢٠هـ=١٩٩٩م.

٢١.الأسلوبية(مدخل نظري ودراسة تطبيقية):فتح الله أحمد سليمان،الدار الفنية للنشر والتوزيع،القاهرة، ١٩٩٠م.

٢٢.الأسلوبية والأسلوب:د.عبد السلام المسدي،الدار العربية للكتاب،تونس،ط٣، ١٩٨٢م.

٢٣.إصلاح المنطق:ابن السكيت،شرح وتحقيق:أحمد محمد شاكرو عبدالسلام هارون،دار المعارف،مصر.

٢٤.الأصمعيات:اختيارالأصمعي(أبي الحسن عبد الملك بن قريب بن عبدالله)، تح:أحمد محمد شاكر و عبدالسلام هارون،دارالمعارف،مصر، ١٩٧٦م.

٢٥.الأصوات اللغوية:د.إبراهيم أنيس،مطبعة لجنة البيان العربي،القاهرة،ط٣، ١٩٦١م.

٢٦.أصوات وإشارات(دراسة في علم اللغة):أ.كوندراتوف،ترجمة:أدور حنا، وزارة الإعلام،العراق،١٩٦٩م.

٢٧.أصول التفكير النحوي:د.علي أبو المكارم،منشورات الجامعة الليبية، ١٣٩٣هـ=١٩٧٣م.
٢٨.الأصول(دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب):د.تمام حسان، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، ١٩٨٨م.
٢٩.أصول الدين الأسلامي:د.رشدي عليان وقحطان عبدالعزيز الدوري، مطبعة جامعة بغداد،ط٢، ١٩٨٢م.
٣٠.الأصول في النحو:أبو بكر محمد بن سهل السراج(٣١٦هـ)،تح:د.عبد الحسين الفتلي،مؤسسة الرسالة،بيروت،ط٣، ١٩٨٨م.
٣١.أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة:د.نايف خرما،سلسلة عالم المعرفة، الكويت،ط٢، ١٩٧٩م.
٣٢.الإعجاز البياني للقرآن ومسائل نافع بن الأزرق: د. عائشة عبد الرحمن ، مطابع دار المعارف بمصر ، ١٩٧١م .
٣٣.الأعمال الشعرية الكاملة: (بدر شاكر السياب) ، دار مية ، دمشق، ٢٠٠٦م.
٣٤.الأعمال الشعرية الكاملة :(نازك الملائكة)،دار العودة،بيروت،لبنان، ٢٠٠٨م.
٣٥.الأعمال النثرية الكاملة:(نازك الملائكة)،المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.
٣٦.الاقتراح في علم أصول النحو:جلال الدين السيوطي،تح:محمد حسن محمد حسن اسماعيل،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط١، ١٤٢٨هـ=١٩٨٨م.
٣٧.الألسنية العربية:د.ريمون طحان،دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط١، ١٩٧٢م.
٣٨.الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب:د.عباس رشيد الددة،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط١، ٢٠٠٩م.
٣٩.الإنسانية والوجودية في الفكر العربي:د.عبد الرحمن بدوي،دار العلم،بيروت، لبنان، ١٤٠٣هـ=١٩٨٢م.
٤٠.الإنصاف في مسائل الخلاف:كمال الدين أبو البركات الأنباري(٥٧٧هـ)،دار إحياء التراث العربي،ط٤، ١٣٨٠هـ=١٩٦١م.

٤١.أنوار الربيع في أنواع البديع:السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني (١١٢٠هـ)،حققه وترجم لشعرائه:شاكر هادي شكر،مطبعة النعمان،النجف الأشرف،ط١، ١٩٦٩م.
٤٢.الإيضاح في علل النحو:أبو القاسم الزجاجي(٣٣٧هـ)،تح:مازن المبارك، مطبعة المدني،مصر، ١٣٧٨هـ=١٩٥٩م.
٤٣.البحر المحيط: أبو حيان الأندلسي ، مصر ، ط١، ١٣٢٨م.
٤٤.البرهان في علوم القرآن:بدرالدين محمد بن عبدالله الزركشي،تح:محمد أبوالفضل ابراهيم،المكتبة العصرية،صيدا،لبنان، ١٤٢٧هـ=٢٠٠٦م.
٤٥.البلاغة العربية قراءة أخرى:د.محمد عبد المطلب،الشركة المصرية العالمية للنشر(لونجمان)،القاهرة، ١٩٩٧م.
٤٦.البلاغة والأسلوبية:د.محمد عبدالمطلب،الهيأة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢
٤٧.بناء الأسلوب في شعر الحداثة(التكوين البديعي):د.محمد عبدالمطلب،دار المعارف،القاهرة،ط٢، ١٩٩٥م.
٤٨.بنية اللغة الشعرية:جان كوهين،ترجمة:محمد الولي ومحمد العمري،دار تربقال للنشر،الدارالبيضاء،المغرب،ط١، ١٩٨٦م.
٤٩.البيان والتبيين:أبو عثمان عمروبن بحر الجاحظ(٢٥٥هـ)،تح:عبدالسلام هارون،مكتبة الخانجي،القاهرة،ط٥، ١٤٠٥هـ=١٩٨٥م.
٥٠.تأريخ اللغات السامية:أ.ولفنسون،دار القلم،بيروت،ط١، ١٩٨٠م.
٥١.تأملات وجودية:د.زكريا إبراهيم،دار الآداب،بيروت،١٩٦٢م.
٥٢.تأنيث القصيدة والقارئ المختلف:عبدالله محمد الغذامي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط١، ١٩٩٩م.
٥٣.تأويل مشكل القرآن:أبو محمدعبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري،تح: السيد أحمد صقر،مكتبة دار التراث،القاهرة، ١٤٢٧هـ=٢٠٠٦م.
٥٤.التحليل السيميائي للخطاب الشعري: د. عبد الملك مرتاض ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د. ت.
٥٥.التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة:د.محمود عكاشة،دار النشر للجامعات، مصر، ٢٠٠٥م.

٥٦.تحليل النص الشعري:يوري لوتمان،ترجمة:د.محمد فتوح،النادي الأدبي، جدة،السعودية،ط١، ١٤٢٠هـ=١٩٩٩م.
٥٧.الترادف في اللغة:حاكم مالك لعيبي،منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٠م.
٥٨.تطور الشعرالعربي الحديث في العراق:د.علي عباس علوان،منشورات وزارة الإعلام،العراق، ١٩٧٥م.
٥٩.التطور النحوي:برجشتراسر،ترجمة:د.رمضان عبدالتواب،مكتبة الخانجي بمصر، ١٤٠٢هـ=١٩٨٢م.
٦٠.التعريفات:علي بن محمد الجرجاني،دارإحياء التراث العربي،بيروت، لبنان، ١٤٢٤هـ=٢٠٠٣م.
٦١.تفسير الجلالين:جلال الدين محمد بن أحمد المحلي و جلال الدين السيوطي، قدم له وعلق عليه:محمد كريم بن سعيد راجح،مكتبة النهضة،بغداد،ط٥، ١٩٨٨م.
٦٢.التفسير النفسي للأدب:د.عزالدين إسماعيل،دارالعودة،بيروت،د،ت.
٦٣.التقديم والتأخير في القرآن الكريم:حميد أحمد عيسى العامري،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، ١٩٩٦م.
٦٤.التكرير بين المثير والتأثير:نور الدين علي السيد،عالم الكتب،بيروت،ط٢، ١٩٨٩م.
٦٥.تكوين العقل العربي:د.محمد عابد الجابري،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،دار الطليعة،ط٤، ١٨٩٨م.
٦٦.التواصل اللساني والشعرية:الطاهر بن حسين بومزبر،الدار العربية للعلوم، بيروت،لبنان،ط١، ١٤٢٨هـ=٢٠٠٧م.
٦٧.ثقافة الناقد الأدبي:د.محمد النويهي،بيروت،ط٢، ١٩٦٩م.
٦٨.ثلاث رسائل في إعجاز القرآن:للرماني والخطابي والجرجاني،تح:محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام،دار المعارف بمصر،د،ت.
٦٩.جمهرة اللغة:أبو بكرمحمد بن الحسن بن دريد الأزدي(٣٢١هـ)،علق عليه ووضع حواشيه:إبراهيم شمس الدين،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط١، ١٤٢٦هـ=٢٠٠٥م.

٧٠. جوهر الكنز (تلخيص كنز البراعة في أدوات اليراعة): نجم الدين أحمد بن اسماعيل ابن الأثير الحلبي(٧٣٧هـ)، تح: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالأسكندرية، د، ت.
٧١. حاشية الصبان، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، تح: محمود بن الجميل، مكتبة الصفا، القاهرة، ط١، ١٤٢٣هـ=٢٠٠٢م.
٧٢. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: د. كمال خير بك، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٠٦هـ=١٩٨٦م.
٧٣. حسن التوسل إلى صناعة الترسل: شهاب الدين محمود الحلبي(٧٢٥هـ)، تح: أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٠م.
٧٤. الحيوان: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح: عبدالسلام هارون، القاهرة، ط١، ١٩٥٢م.
٧٥. حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز: د. سمير أحمد معلوف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦م.
٧٦. خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.
٧٧. خصائص الحروف في العربية ومعانيها: حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م.
٧٨. الخصائص: صنعة أبي الفتح عثمان بن جني، تح: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٥٢م.
٧٩. دراسات في الأدب العربي الحديث: د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٢، د، ت.
٨٠. دراسات في علم اللغة: د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، ١٩٨٨م.
٨١. دراسات في فقه اللغة: د. صبحي الصالح، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١٨، ٢٠٠٧م.
٨٢. دراسات لأسلوب القرآن الكريم: محمد عبد الخالق عضيمة، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٤م.
٨٣. دراسة الصوت اللغوي: د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ١٤٢٥هـ=٢٠٠٤م.

٨٤.دراسة في شعر نازك الملائكة:د.محمد عبد المنعم خاطر،الهيأة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧م.
٨٥.دروس في علم أصوات العربية:جان كانتينو،ترجمة:صالح القرمادي، الجامعة التونسية،مركز الدراسات والبحوث، ١٩٦٦م.
٨٦.دلائل الإعجاز:الإمام عبد القاهر الجرجاني،علق عليه:السيد محمد رشيد رضا،دار المعرفة للطباعة والنشر،بيروت،لبنان، ١٣٩٨هـ=١٩٧٨م.
٨٧.دلائل الإعجاز:عبد القاهر الجرجاني،تح:محمود محمد شاكر،مطبعة المدني، القاهرة،ط٣،١٤١٣هـ=١٩٩٢م.
٨٨.دلالة الألفاظ:د.إبراهيم أنيس،مكتبة الأنجلو المصرية،د،ت.
٨٩.دلالة التراكيب(دراسة بلاغية):د.محمد محمد موسى،مكتبة وهبة،القاهرة، ط٢، ١٤٠٨هـ=١٩٨٧م.
٩٠.دليل الدراسات الأسلوبية:د.جوزيف ميشال،المؤسسة العربية الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط١، ١٩٨٤م.
٩١.دور الكلمة في اللغة:ستيفن أولمان،ترجمة:د.كمال بشر،مكتبة الشباب بمصر، ط٣، ١٩٧٢م.
٩٢.ديوان أبي نواس(الحسن بن هانئ)،حققه وضبطه وشرحه:أحمد عبد المجيد الغزالي،دار الكتاب العربي،بيروت،د،ت.
٩٣.ديوان الأدب:أبو إبراهيم إسحاق بن ابراهيم الفارابي(٣٥٠هـ)،تح:د.أحمد مختار عمر،مؤسسة دار الشعب،ط١، ١٤٢٤هـ=٢٠٠٣ .
٩٤.رباعيات الخيام:د.جميل الملائكة،بغداد، ١٩٥٧م.
٩٥.سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى:نازك الملائكة،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٩٣م.
٩٦.سر صناعة الإعراب:أبو الفتح عثمان بن جني،تح:محمد حسن محمد حسن اسماعيل،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط٢،١٤٢٨=٢٠٠٧م.
٩٧.سر الفصاحة:أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ)،صححه وعلق عليه:عبد المتعال الصعيدي،مطبعة محمد علي صبيح وأولاده،مصر، ١٣٧٢هـ=١٩٥٢م.

٩٨.شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك:بهاء الدين عبد الله بن عقيل(٧٦٩هـ)،تح: محمد محيي الدين عبد الحميد،دار الفكر،ط١٥، ١٣٩٢هـ=١٩٧٢م.
٩٩.شرح التصريح على التوضيح:خالد بن عبد الله الأزهري(٩١٠هـ)،تح: محمد باسل عيون ا لسود،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط٢، ١٤٢٧هـ=٢٠٠٦م.
١٠٠.شرح ديوان أبي تمام ، ضبط معانيه وشروحه وأكملها: إيليا الحاوي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٨١م.
١٠١.شرح الرضي على الكافية،تصحيح وتعليق:يوسف حسن عمر،جامعة قار يونس، ١٣٩٨هـ=١٩٧٨م.
١٠٢.شرح شافية ابن الحاجب:رضي الدين محمد بن الحسن الاستراآبادي النحوي (٦٨٦هـ)،تح:محمد نور الحسن وآخرون،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان، ١٣٩٥هـ=١٩٧٥م.
١٠٣.شرح المفصل:ابن يعيش،عالم الكتب،بيروت،د،ت.
١٠٤.الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه:د.محمد النويهي،الدار القومية للطباعة والنشر،القاهرة،د،ت.
١٠٥.الشعر العربي تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي:س.موريه، ترجمه وعلق عليه:د.سعد مصلوح و:د.شفيع السيد،دار الفكر العربي،القاهرة، ١٩٨٦م.
١٠٦.شعرية الحجب في خطاب الجسد:د.محمد صابر عبيد،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب،ط٢٠٠٧،١م.
١٠٧.الشعرية العربية:أدونيس،دار الآداب،بيروت،ط١، ١٩٨٥م.
١٠٨.الصاحبي:أبو الحسن أحمد بن فارس(٣٩٥هـ):تح:السيد أحمد صقر،مكتبة ومطبعة دار إحياء الكتب العربية،القاهرة، ١٩٧٧م.
١٠٩.الصحيفة السجادية الكاملة للإمام زين العابدين(عليه السلام)،تقديم:السيد محمد باقر الصدر،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع،بغداد، ط١، ١٤٢٦هـ=٢٠٠٥م.
١١٠.الصناعتين(الكتابة والشعر):أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (٣٩٥هـ)، تح:علي محمد البجاوي وآخرون،ط٢،دار الفكر العربي، ١٩٧١م.
١١١.الصومعة والشرفة الحمراء:نازك الملائكة،دار العلم للملايين،بيروت،ط٢، ١٩٧١م.

١١٢.طبقات فحول الشعراء:محمد بن سلام الجمحي(٢٣١هـ)،قرأه وشرحه:أبو فهر محمود محمد شاكر،مطبعة المدني،مصر،د،ت.
١١٣.طبقات النحويين واللغويين:أبو بكرمحمد بن الحسن الزبيدي الأندلسي،تح: محمد أبو الفضل ابراهيم،ط٢،دار المعارف بمصر، ١٩٨٤م.
١١٤. الطبيعة في القرآن الكريم:د:كاصد ياسر الزيدي،منشورات وزارة الثقافة والإعلام ،العراق،بغداد،١٩٨٠م.
١١٥.الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز:يحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي،مراجعة:محمد عبد السلام شاهين،دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،ط١، ١٤١٠هـ=١٩٩٥م.
١١٦.ظاهرة الحذف في الدرس النحوي:د.طاهر سليمان حمودة،الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع،الأسكندرية،د،ت.
١١٧.العربية(دراسات في اللغة واللهجات والأساليب):يوهان فك،شرح:د.رمضان عبد التواب،مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٨٠م.
١١٨.العربية الفصحى(نحو بناء لغوي جديد):هنري فليش،تعريب وتحقيق:د.عبد الصبور شاهين،دار المشرق،بيروت،ط٢،١٩٨٣م.
١١٩.عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح:بهاء الدين أبي حامد أحمد بن علي بن عبد الكافي السبكي(٧٧٣هـ)،تح:د.خليل ابراهيم خليل،دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،ط١، ١٤٢٢هـ=٢٠٠١م.
١٢٠.علم الأسلوب والنظرية البنائية:د.صلاح فضل،دار الكتاب المصري،القاهرة، ط١، ١٩٩٢م.
١٢١.علم الأصوات:د.كمال بشر،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، ٢٠٠٠م..
١٢٢.علم الدلالة:أف.بالمر،ترجمة:مجيد الماشطة،الجامعة العراق المستنصرية ، ١٩٨٥م.
١٢٣.علم الدلالة:د.أحمد مختار عمر،جامعة الكويت،ط١، ١٤٠٢هـ=١٩٨٢م.

١٢٤. علم اللغة:د.علي عبد الواحد وافي،مكتبة نهضة مصر،ط٤، ١٣٧٧هـ=١٩٥٧
١٢٥. علم اللغة العام:فردينان دي سوسير،ترجمة:د.يوئيل يوسف عزيز،دار آفاق عربية،بغداد، ١٩٨٥م.
١٢٦. علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي):د.محمود السعران،دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت،د،ت.
١٢٧. علم المعاني تأصيل وتقييم:د.حسن طبل،مكتبة الإيمان بالمنصورة،ط١، ١٤٢٠هـ=١٩٩٩م.
١٢٨. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده:ابن رشيق القيرواني(٤٥٦هـ)،تح: محمد محيي الدين عبد الحميد،دار الجيل،بيروت،ط٤، ١٩٧٢م.
١٢٩. عيار لشعر:محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي(٣٢٢هـ)،تح:د.طه الحاجري و د.محمد زغلول سلام،المكتبة التجارية الكبرى،القاهرة، ١٩٥٦م.
١٣٠. الفروق اللغوية:أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري(ق٤هـ)،علق عليه ووضع حواشيه:محمد باسل عيون السود،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان، ط١، ٢٠٠٩م.
١٣١. فصول في فقه العربية:د.رمضان عبد التواب،مكتبة الخانجي،القاهرة،ط٣، ١٤٠٨هـ=٢٩٨٧م.
١٣٢. فقه اللغة:د.حاتم الضامن،جامعة بغداد، ١٩٩٠م.
١٣٣. فقه اللغة العربية:د.كاصد ياسر الزيدي،دار الكتب،جامعة الموصل، ١٤٠٧هـ=١٩٨٧م.
١٣٤. فقه اللغة العربية وخصائصها:د.أميل بديع يعقوب،ط٢، ١٩٩٩م.
١٣٥. فقه اللغة المقارن:د.ابراهيم السامرائي،دار العلم للملايين،بيروت، ١٩٦٨م.
١٣٦. فلسفة المكان في الشعر العربي:د.حبيب مونسي،اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ٢٠٠١م.
١٣٧. الفلسفة الوجودية عند نيقولا برديائيف:د.نبيل رشاد سعد،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط١، ٢٠٠٦م.
١٣٨. في فلسفة النقد:زكي نجيب محمود،ط١، ٢٩٧٩م.

١٣٩. في لغة الأدب وأدب اللغة:د.ابراهيم خليل،ط١،عمان،الأردن، ١٤٢٩هـ=٢٠٠٨م.
١٤٠. في اللهجات العربية:د.ابراهيم أنيس،مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة، ٢٠٠٣م
١٤١. في النحو العربي(قواعد وتطبيق على المنهج العلمي الحديث):د.مهدي المخزومي،مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر،ط١، ١٣٨٦هـ=١٩٦٦
١٤٢. في النحو العربي (نقد وتوجيه):د.مهدي المخزومي،دار الرائد العربي،بيروت،ط٢، ١٤٠٦هـ=١٩٨٦م.
١٤٣. القاموس المحيط:مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي(٨١٧هـ)،دار إحياء التراث العربي،بيروت،ط٢، ٢٠٠٠م.
١٤٤. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان:أزوالد ديكرو،جان ماري سشايفر، ترجمة:د.منذر عياشي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط٢، ٢٠٠٧م.
١٤٥. قضايا الشعر المعاصر:نازك الملائكة،دار العلم للملايين،بيروت،ط١٤، ٢٠٠٧م.
١٤٦. قضايا الشعرية:رومان ياكبسون،ترجمة:محمد الولي ومبارك حنون،دار تربقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط١، ١٩٨٨م.
١٤٧. قضية الشعر الجديد،د.محمد النويهي،مكتبة الخانجي،دار الفكر،القاهرة، ١٩٧١م.
١٤٨. الكامل في اللغة والأدب:أبو العباس محمد بن يزيد المبرد(٢٨٥هـ)،تح: عبد الحميد هنداوي،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط١، ١٤٢٥هـ=٢٠٠٣م.
١٤٩. كتاب أرسطو طاليس في الشعر:نقل أبي بشر متي بن يونس القنائي من السريانية إلى العربية،حققه مع ترجمة حديثة:د.شكري محمد عياد،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،القاهرة، ١٣٨٦هـ=١٩٦٧م.
١٥٠. كتاب العين،أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي(١٧٥هـ)،تح:د.مهدي المخزومي و د.ابراهيم السامرائي،دار الرشيد للنشر،العراق، ١٩٨٠م.

١٥١. الكتاب، كتاب سيبويه(أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ١٨٠هـ)، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط١، ١٤٠٨هـ=١٩٨٨م.
١٥٢. الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري(٥٣٨هـ)، دار إحياء التراث العربي، ط١، بيروت، لبنان، ١٤١٧هـ=١٩٧٧م.
١٥٣. لسان العرب: محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي(٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، د، ت.
١٥٤. اللغة الشاعرة(مزايا الفن والتعبير في اللغة): عباس محمود العقاد، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٧٣م.
١٥٥. لغة الشعر بين جيلين: د. إبراهيم السامرائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٠م.
١٥٦. لغة الشعر العراقي المعاصر: عمران خضير الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢م.
١٥٧. لغة الشعر عند الجواهري: د. علي ناصر غالب، دار الحامد، عمان، الأردن، ط١، ١٤٢٩هـ=٢٠٠٩م.
١٥٨. لغة الشعر عند المعري (دراسة فنية في سقط الزند): د. زهير غازي زاهد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.
١٥٩. اللغة الشعرية(دراسة في شعر حميد سعيد): محمد كنوني، بغداد، ط١، ١٩٩٧م.
١٦٠. اللغة العربية معناها ومبناها: د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط٤، ١٤٢٥هـ=٢٠٠٤م.
١٦١. اللغة العليا(النظرية الشعرية): جون كوين، ترجمة: د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٥م.
١٦٢. اللغة: فندريس، تعريب: عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص، لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٣٧٠هـ=١٩٥٠م.
١٦٣. اللغة والمعنى والسياق، جون لاينز، ترجمة: د. عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
١٦٤. اللمع: أبو الفتح عثمان بن جني، تح: فائز فارس، الأردن، ط١، ١٩٨٨م.

١٦٥. لهجات العرب في القرآن الكريم(دراسة استقرائية تحليلية): عبد الله عبد الناصر جبري،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط١، ٢٠٠٧م.
١٦٦. ما الأدب؟:جان بول سارتر،ترجمة:د.محمد غنيمي هلال،نهضة مصر للطباعة وانشر والتوزيع،القاهرة،د،ت.
١٦٧. المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها :أبو الفتح عثمان بن جني،تح:محمد عبد القادر عطا،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط١، ١٤١٩هـ=١٩٩٨م.
١٦٨. مجمع البيان في تفسير القرآن:أبو علي الفضل الحسن الطبرسي،مؤسسة الأعلمي للمطبوعات،بيروت،لبنان،ط٢، ١٤٢٥هـ=٢٠٠٥م.
١٦٩. مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي:د.سعيد صناوي،دار الفكر العربي،بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
١٧٠. مدخل إلى علم الأسلوب:شكري محمد عياد،ط٢، ١٤١٣هـ،=١٩٩٢م.
١٧١. مدخل إلى علم اللغة:د.محمد حسن عبد العزيز،دار النمر للطباعة، ١٩٩١م.
١٧٢. مدخل إلى علم النفس:د.عماد الزغول و د.علي الهنداوي،دار الكتاب الجامعي،العين،الإمارات العربية المتحدة،ط٢، ٢٠٠٤م.
١٧٣. مدخل جديد إلى الفلسفة:د.عبد الرحمن بدوي،انتشارات مدين،ط١، ١٤٢٨هـ.
١٧٤. المرآة والنافذة:د.بشرى موسى صالح،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط١، ٢٠٠١م.
١٧٥. المرشد إلى فهم أشعار العرب:د.عبدالله الطيب المجذوب، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده،مصر، ١٩٥٦م.
١٧٦. المزهر في علوم اللغة وأنواعها:جلال الدين السيوطي،تح:محمد أحمد جاد المولى وآخرون،مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه،د،ت.
١٧٧. المطول(شرح تلخيص مفتاح العلوم):سعد الدين بن مسعود بن عمر التفتازاني(٧٩٢هـ)،تح:د.عبد الحميد هنداوي،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان، ١٤٢٢هـ.

١٧٨.معاني الأبنية في العربية:د.فاضل صالح السامرائي،جامعة بغداد،ط١، ١٤٠١هـ=١٩٨٨م.
١٧٩.معاني القرآن:يحيى بن زياد الفراء(٢٠٧هـ)،تح:محمد علي النجار،مطابع سجل العرب ،القاهرة،د،ت.
١٨٠.معاني النحو:د.فاضل صالح السامرائي،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ١٤٢٣هـ=٢٠٠٣م.
١٨١.معايير تحليل الأسلوب:ميكائيل ريفاتير،ترجمة وتعليق:د.عبد الحميد لحمداني،دار النجاح الجديدة،الدار البيضاء،المغرب،ط١، ١٩٩٣م.
١٨٢.معجم القراءات القرآنية مع مقدمة في القراءات وأشهر القراء،إعداد: د.أحمد مختار عمر و:د.عبد العال سالم مكرم،دار الأسوة للطباعة والنشر،طهران،ط٢، ١٤٢٦هـ.
١٨٣.معجم النقد العربي القديم:د.أحمد مطلوب،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، ط١، ١٩٨٩هـ.
١٨٤.مغني اللبيب عن كتب الأعاريب:جمال الدين ابن هشام الأنصاري(٧٦١هـ)، تح:مازن المبارك،مؤسسة الصادق،ط١، ١٣٧٨هـ.
١٨٥.مفهوم الجملة عند سيبويه:د.حسن عبد الغني جواد الأسدي،دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،ط١،١٤٢٨هـ=٢٠٠٧م.
١٨٦.المقتضب:المبرد(٢٨٥هـ)،تح:مجمد عبد الخلق عضيمة،عالم الكتب،بيروت، د،ت.
١٨٧.مقدمة ابن خلدون:عبد الرحمن بن خلدون(٨٠٨هـ)،دار الفكر للطباعة والنشر،بيروت،لبنان،١٤٢٤هـ=٢٠٠٤م.
١٨٨.من أسرار اللغة:د.ابراهيم أنيس،مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة،ط٨، ٢٠٠٣م.
١٨٩.من بلاغة النظم العربي(دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني):د.عبد العزيز عبد المعطي عرفة،عالم الكتب،بيروت،ط٢، ١٤٠٥هـ=١٩٨٤م.
١٩٠.منهاج البلغاء وسراج الأدباء:حازم القرطاجني(٦٨٤هـ)،تح:محمد الحبيب بن الخوجة،المطبعة الرسمية،الجمهورية التونسية، ١٩٦٦م.

١٩١.نازك الملائكة بين الكتابية وتأنيث القصيدة:د.عبد العظيم السلطاني،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط١، ٢٠١٠م.
١٩٢.نازك الملائكة(حياة وشعر وأفكار):دار المدى للثقافة والنشر،بغداد،العراق، سلسلة كتب شهرية، ٢٠٠٧م.
١٩٣.نازك الملائكة(الشعر والنظرية):عبد الجبار داود البصري،دار الحرية للطباعة والنشر،بغداد، ١٣٩١هـ=١٩٧١م.
١٩٤.نازك الملائكة في المراجع العربية والمعربة:د.صباح نوري المرزوك، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط١، ٢٠٠٩م.
١٩٥.نازك الملائكة(الكتاب الذهبي)،إعداد:علي الطائي،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥م.
١٩٦.نحو التيسير(دراسة ونقد منهجي):د.أحمد عبد الستار الجواري،مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٤هـ=١٩٨٤م.
١٩٧.النحو العربي (نقد وبناء):د.ابراهيم السامرائي،دار الصادق،بيروت،د،ت.
١٩٨.نحو الفعل:د.أحمد عبد الستار الجواري،بغداد، ١٩٧٤م.
١٩٩.نحو القرآن:أحمد عبد الستار الجواري،مطبعة المجمع العلمي العراقي،بغداد، ١٣٩٤هـ=١٩٧٤م.
٢٠٠.نحو نظرية أسلوبية لسانية:فيلي سانديرس،ترجمة:د.خالد محمود جمعة،دار الفكر،دمشق،ط١، ١٤٢٤هـ=٢٠٠٣م.
٢٠١.النداء في اللغة والقرآن:د.أحمد محمد فارس،دار الفكر اللبناني،ط١، ١٤٠٩هـ=١٩٨٩م.
٢٠٢.النص الغائب(تجليات التناص في الشعر العربي):محمد عزام،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ٢٠٠١م.
٢٠٣.نصف قرن من الشعر العربي الحديث،إعداد:علي الطائي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط١، ٢٠٠٠م.
٢٠٤.النص والأسلوبية(النظرية والتطبيق):عدنان بن ذريل،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ٢٠٠٠م.
٢٠٥.النص وإشكالية المعنى:عبد الله محمد العضيبي،الدار العربية للعلوم،ناشرون، بيروت،ط١، ١٤١٣هـ=٢٠٠٩م.
٢٠٦.نظام الإرتباط والربط في تركيب الجملة العربية:د.مصطفى حميده،الشركة المصرية العالمية للنشر(لونجمان)،ط١، ١٩٩٧م.

٢٠٧.نظرية الأدب:رينيه ويلك و أوستن وارين،ترجمة:محيي الدين صبحي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،د،ت.
٢٠٨.نظرية البنائية في النقد الأدبي:د.صلاح فضل،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط٣، ١٩٨٧م.
٢٠٩.النظرية اللسانية والبيانية عند ابن حزم الأندلسي:نعمان بو قرة،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ٢٠٠٤م.
٢١٠.النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك:د.ابراهيم محمود خليل،دار المسرة،د،ت.
٢١١.النهاية في غريب الحديث والأثر:ابن الأثير،تح:عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية،صيدا،بيروت، ٢٠٠٨م.
٢١٢.هكذا تكلم النص:د.محمد عبد المطلب،الهيأة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م
٢١٣.همع الهوامع في شرح جمع الجوامع:جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي،تح:أحمد شمس الدين،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط٢، ١٤٢٧هـ=٢٠٠٦م.
٢١٤.الواضح في النحو والصرف:د.محمد خير الحلواني،الطبعة المغربية، ١٩٨٢م
٢١٥.الوجه والقفا في تلازم التراث والحضارة:حمادي صمود،تونس، ١٩٨٨م.
٢١٦.وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي:د.مجمد النويهي،مطبعة الرسالة،مصر، ١٩٨٦م.
٢١٧.وهج العنقاء(دراسة فنية في شعر خليل الخوري):ثامر خلف السوداني،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، ٢٠٠٦م.

الأطاريح والرسائل الجامعية:

١. أسلوبية النظم البلاغي في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة:نجود هاشم شكري،أطروحة دكتوراه،كلية الآداب،جامعة بغداد، ١٤٢٠هـ=١٩٩٩م.
٢. توجيه القراءات القرآنية في كتب معاني القرآن حتى نهاية القرن الثالث الهجري:جواد كاظم عناد،أطروحة دكتوراه،كلية الآداب/جامعة بغداد، ١٤١٥هـ=١٩٩٤م.

٣. الرؤيـا والتشـكيل فـي الشـعر العربـي ،سـلام كـاظم الأوسـي،أطروحة دكتوراه، كلية التربية،ابن رشد/جامعة بغداد، ٢٠٠٠م.
٤. الـزمن فـي شـعر الـرواد:سـلام كـاظم الأوسي،رسـالة ماجسـتير،كلية التربية،ابن رشد/جامعة بغداد، ١٩٩٠م.

البحوث:

١.الأسـلوبية إلـى أيـن؟:د.أحمـد مطلوب،مجلـة المجمـع العلمـي العراقي،ج٣،مج٣٩، ١٤٠٩هـ=١٩٨٨م.
٢.الأسـلوبية علـم وتـاريخ:سـبيتزر مانويل،ترجمـة:د.سـليمان العطار،مجلة فصول،العدد٢، مج١،القاهرة،١٩٨٧م.
٣.الجملـة العربيـة فـي ضـوء الدراسـات اللغويـة الحديثـة:د.نعمـة رحـيم العزاوي،كتـاب المـورد(دراسـات فـي اللغـة)،دار الشـؤون الثقافية العامة،بغداد، ١٩٨٦م.
٤.حـول عمليـة الأسـلوب وأسـلوبية التقبـل:حـاتم الصـكر،مجلة آفـاق عربية،العدد١٠،السنة السادسة عشرة،بغداد، ١٩٩١م.
٥.سـؤالات نـافع بـن الأزرق إلـى عبـدالله بـن عبـاس،تح:د.ابـراهيم السـامرائي،بحث مسـتل مـن مجلـة رسـالة الاسـلام،العدد ٥ ، ٦ ، السنة الثانية،د،ت.
٦.لغـة نـازك الملائكـة :د.أحمـد مطلوب،بحـث فـي كتـاب تـذكاري(نـازك الملائكة،دراسـات فـي الشـعر والشـاعرة)،بقلـم نخبـة مـن أسـاتذة الجامعات،إعـداد:د.عبـدالله أحمـد المهنا،شـركة الربيعـان للنشر والتوزيع،الكويت،ط١، ١٩٨٥م.
٧.مفهـوم الـنص فـي التـراث اللسـاني العربـي:د.بشـير ابرير،مجلـة جامعة دمشق،العدد١، مج٢٣، ٢٠٠٧م.

الدوريات:

١.جريـدة البيان،العـدد٩٠٩،السـنة الخامسة،السـبت:٨ /جمـادى الثاني/ ١٤٢٨هـ= ٢٣/حزيران/٢٠٠٧م.
٢.مجلـة الأقـلام،دار الشـؤون الثقافيـة العامة،بغداد،العـدد ١ ، ٢/ كانون الثاني، شباط/ ١٩٩٢م.
٣.مجلـة القلـم الأدبـي،دار السـياب للطباعـة والنشـر والتوزيع،لندن،العدد ٣ ،نوفمبر، ٢٠٠٧م.

MINSITRY OF HIGHER EDUCATION &
SCIENTIFIC RESEARCH
UNIVERSITY OF BABIL
COLLEGE OF EDUCATION (SAFFY AL-DEIN AL-HILI)
DEPARTMENT ARABIC

Stylistics of Language
At Nazik AL-Mala'ika

A DISSERTATION PRESENTED BY

Jabbar Ihlail Zighair Mohammed AL-Zeidi Al_Mayahi

SUBMITTED TO THE CUNCIL OF UNIVERSITY OF BABIL COLLEGE OF E OF EDUCATION (SAFFY AL_DEIN AL_HILI) AS A PARTIAL REQUIREMENTS TO FULLFILMENT OF TH DGREE OF PHILOSOPHY IN ARABIC /LINGUISTIC

Supervised by
Prof. Dr.
ALI NASIR GHALIB (PH.D.)

2011 A.D. **1432 A.H.**

IN THE NME OF ALLAH THE MOST GRACIOUS THE MERCIFUL

Abstract

This dissertation is to study stylistic opinions and poetical results of Iraqi wonderful poetess ***Nazik AL-Mala'ika***. The study connects between the old produced and rose to come within the new ones represented by the black-verse that librated the poets from the boundaries of the unique rhythm and two parts of the old verse.

The dissertation is divided into an introduction and four chapters. The introduction was just to show preliminary definition of the components of heading of the dissertation and stylistics of the language at ***Nazik AL-Mala'ika***.

Chapter one concerns with the study of stylistical opinions, entitles "***Nazik AL-Mala'ika*** *and the language of Modern Arabic Poetry*", dealing with the deep and surface styles .An indicator of products unique voice, binding with syntactical rule, renewal of language, renovation of utterances, humanity of verb, opposing synonyms in Arabic, refusal foreign utterances in poetry ,objection against Colloquial in poetry.

Chapter two deals with linguistic consistency by which the poetess expressed her sadness and pessimism through poetry, like: (Consistency of interrogative, Format of exclamation, format of the appeal and format of repetition)

Chapter three names as " *Reversed in poetry of* ***Nazik AL-Mala'ika***" including sections of deletion, mention, presentation, and delay forming stylistic phenomena ,rising in her poetry like:(deletion of predicate, deletion of subject, mention predicate ,deletion of object , deletion of preposition, deletion of articles deletion of exclamation instruments ,

deletion of distinction .Whereas the sections of presentation and delay were (presenting predicate, presenting subject , presenting object , present clause, presenting adverb, presenting adjective over its noun and presenting the infinitive.) .

Chapter four studies the linguistic unity at ***Nazik AL-Mala'ika's*** poetry among which emerged ; Qur'anic utterances , natural utterances, patterns of irregular plural , patterns of extra verbs, the utter (each) and the verb (return).

As for requirements of a stylistic research, the dissertation takes into account the effective factors on ***Nazik AL-Mala'ika*****'s** products particularly the poetic one like: Educational and social living, her influence by other Arab and western poets.

I can not help, herein, just to present my great respect and regards to the professors of department of Arabic, in particular, the supervisor professor; ***Dr. ALI NASIR GHALIB*** who gave me most of his time, instructions and his great efforts to evaluate this study.

God bless

The researcher

جامعة بابل

UNIVERSITY OF BABYLON